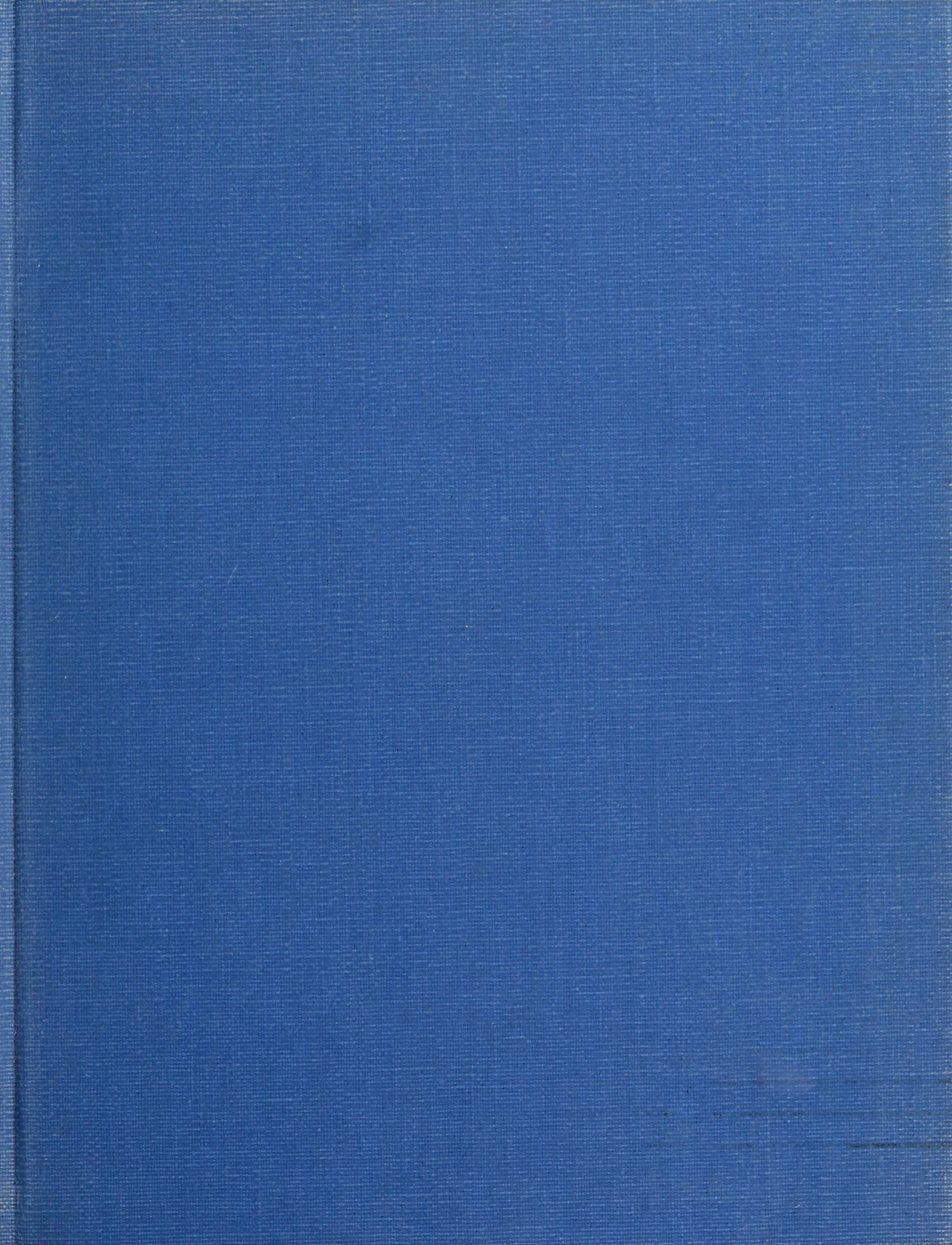
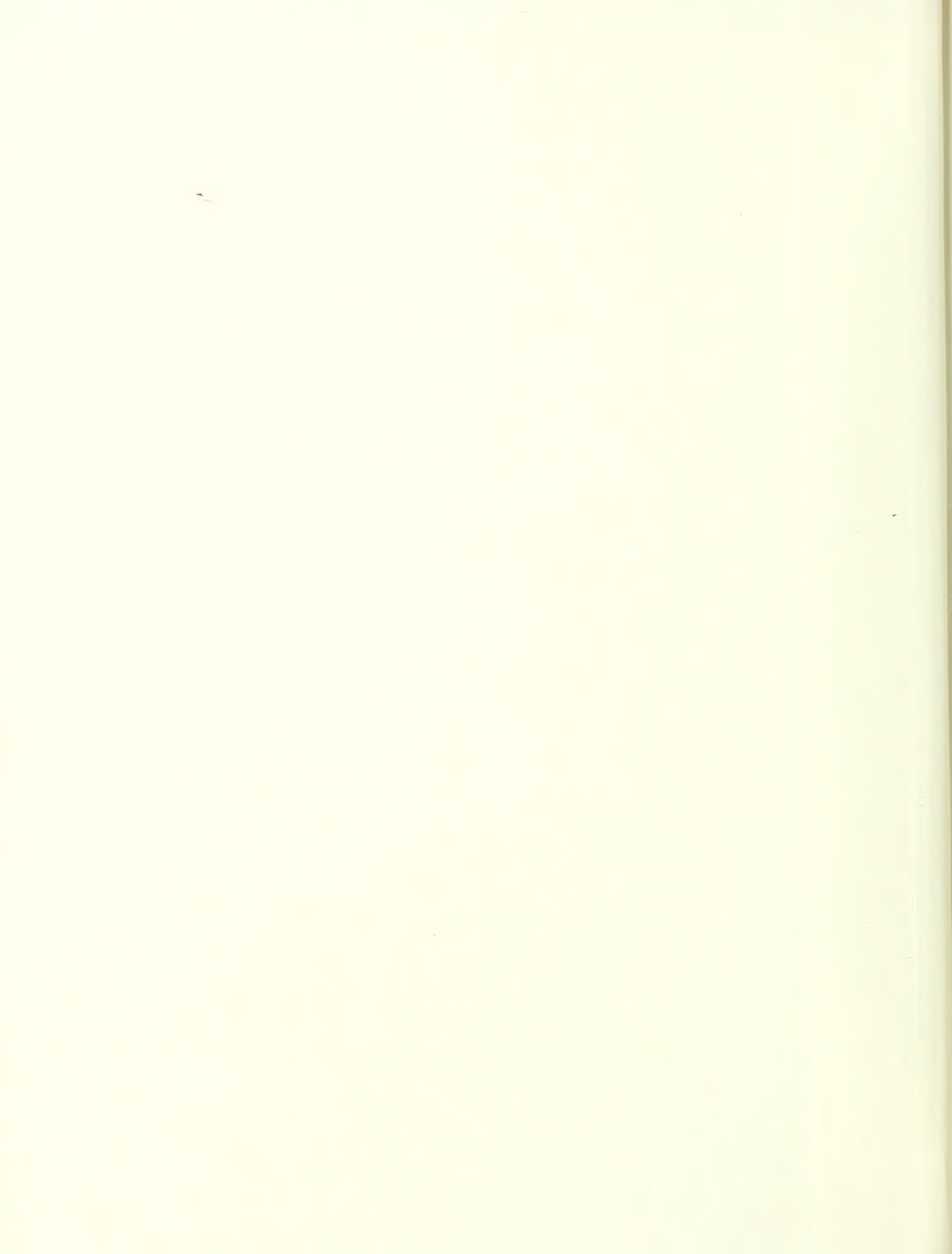
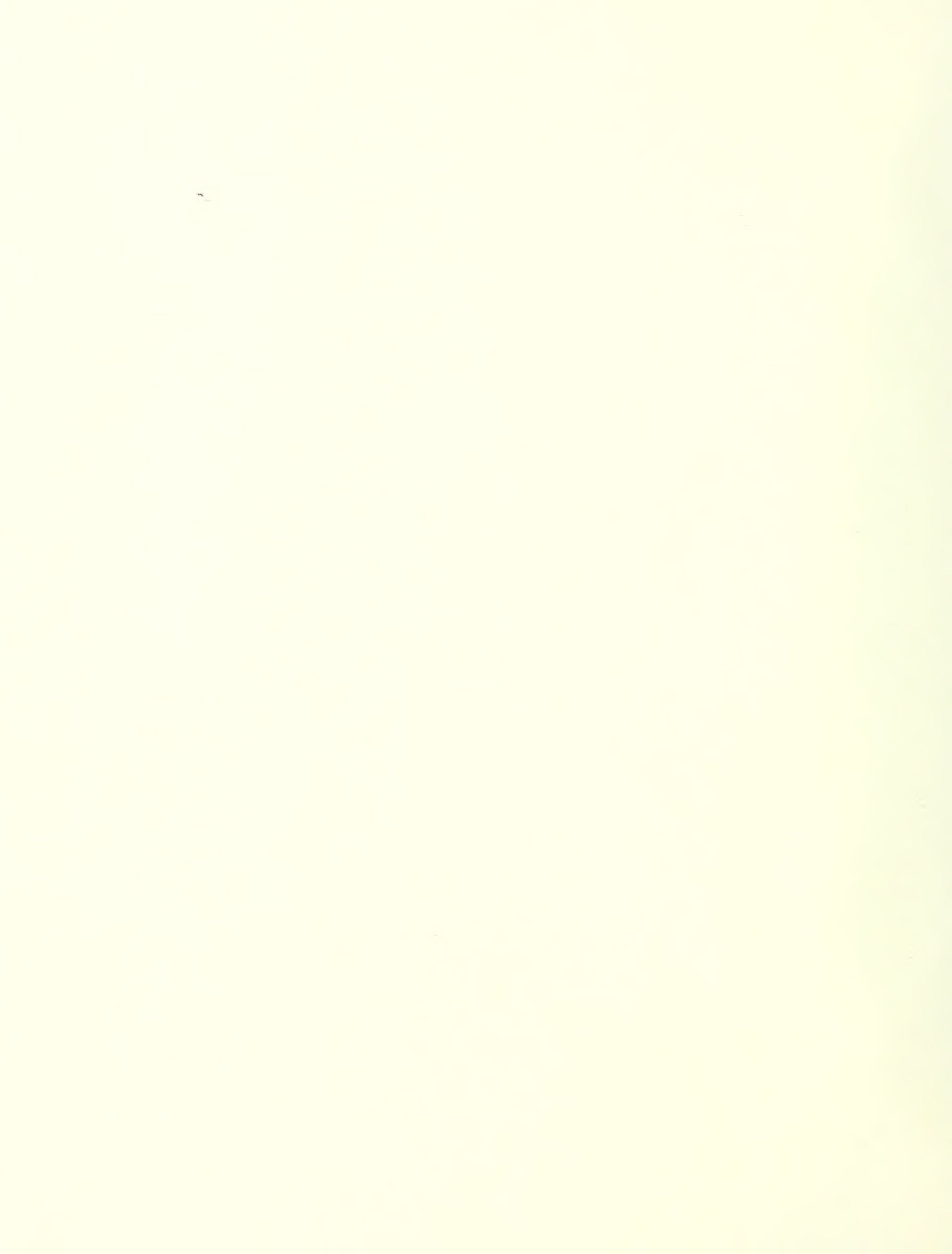
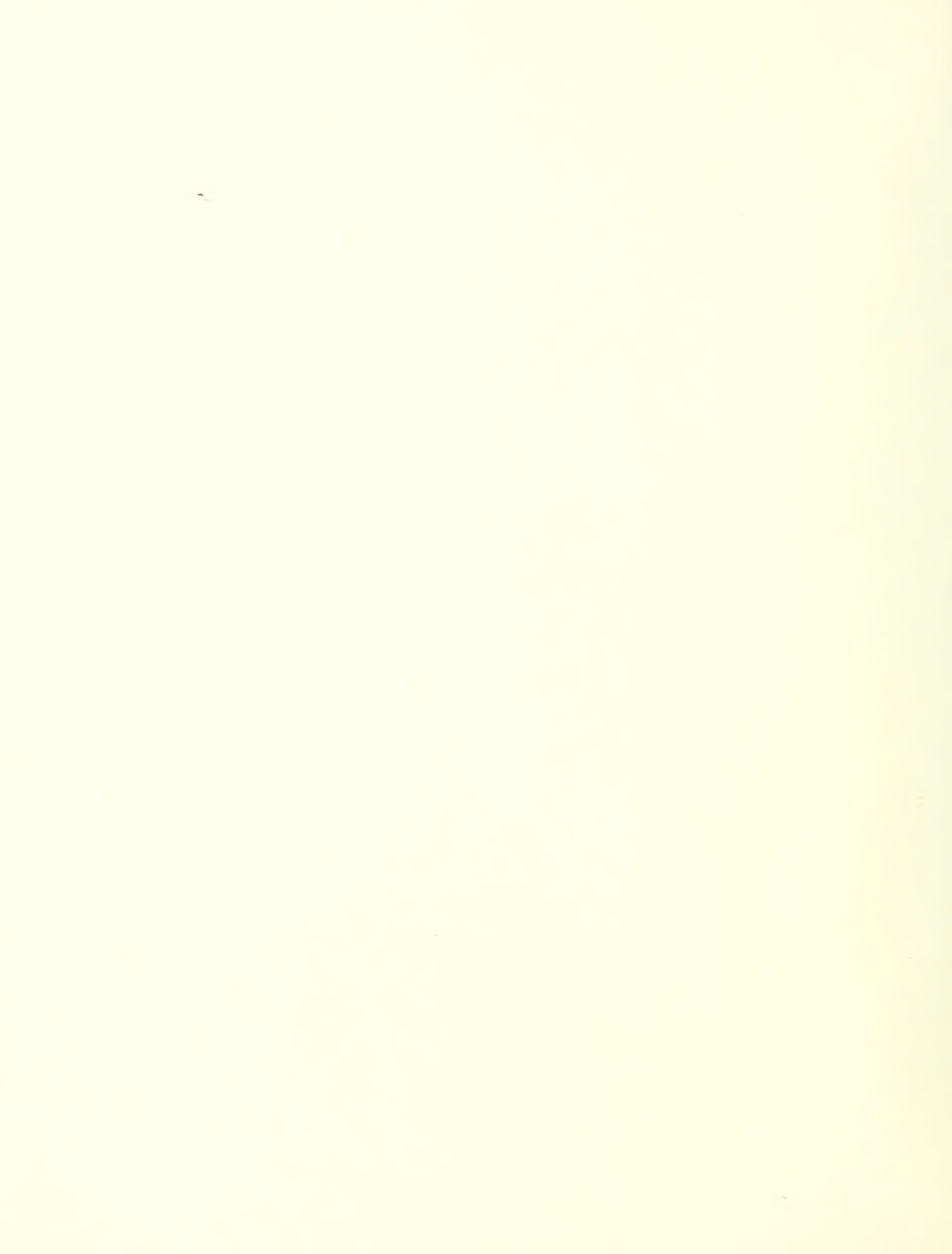




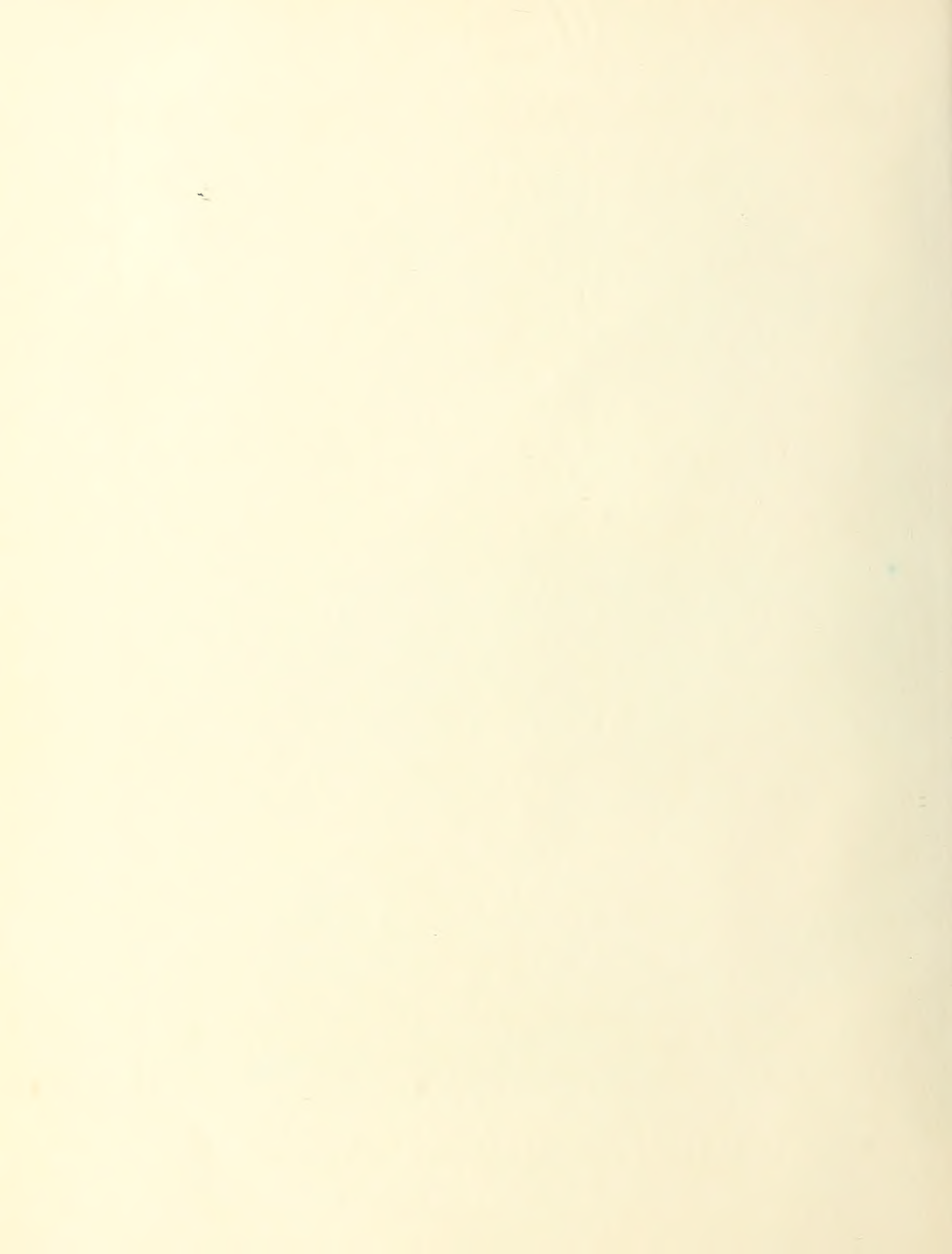














Tafel 1 / Der Kampf des Lammes mit den Königen

STÄDEL-JAHRBUCH

HERAUSGEGEBEN

VON

GEORG SWARZENSKI

UND

ALFRED WOLTERS

2. BAND / 1922

FRANKFURTER VERLAGS-ANSTALT A.-G.
FRANKFURT AM MAIN



EIN EINZELBLATT AUS EINER ROMANISCHEN APOKALYPSE

VON

GEORG SWARZENSKI

Im Frankfurter Privatbesitz befindet sich eine Miniatur aus einer illustrierten Apokalypse, die offenbar zu den bedeutendsten Exemplaren ihrer Gattung gehörte und allem Anschein nach bis auf dieses eine Blatt zerstört oder verschollen ist.

Das Blatt (29 : 23 cm) zeigt auf der einen Seite ein großes, selbständig gerahmtes Bild (26 : 19,5 cm) und den Anfang des zugehörigen Textes, der auf der anderen Seite sich fortsetzt. Das Blatt ist ersichtlich durch den oberen Rand hindurch geschnitten, da hier auf beiden Seiten einige Zeilen fehlen. Der Codex, zu dem es gehörte, war also ursprünglich beträchtlich größer, als die heutigen Abmessungen des im übrigen ganz unberührt erhaltenen Blattes. Ein stattliches Format ist für die illustrierten Apokalypsen der Zeit charakteristisch.

Der Text enthält, wie die meisten illustrierten Apokalypsen der Frühzeit, nicht den reinen Bibeltext, sondern den Kommentar des spanischen Mönches Beatus, der schon im 8. Jahrhundert verfaßt ist. Unmittelbar unter dem Bilde beginnt die „explanatio suprascriptae historiae“, der auf der anderen Seite der biblische Text folgt. Er trägt die Überschrift: „incipit de agno et bestia superata“ und enthält mit den üblichen Abweichungen von der Vulgata den Schluß des 17. Kapitels der Apokalypse (Ap. XVII, 14—18), in dem der Sieg des Lammes über die zehn Könige erzählt wird. Hiermit ist auch der Inhalt des Bildes ohne weiteres gedeutet; es gibt eine ausführliche Illustration dieses ungewöhnlichen Vorganges (Taf. 1).

Im biblischen Text erscheint die Begebenheit in Verbindung mit der Schilderung der „großen Babylon“, die den Hauptinhalt des Kapitels ausmacht und bekanntlich auch in der bildenden Kunst häufig dargestellt wird. Die zehn Könige sind identisch mit den zehn Hörnern des rosinfarbenen Tieres, auf dem das babylonische Weib mit seinem Prachtgewand, den Becher in der Hand, sitzt! (v. 12: et decem cornua quae vidisti, decem reges sunt. cf. v. 3). Der Kampf des Lammes mit den zehn Königen und sein Sieg ist im Text nur kurz in einem knappen Satze in v. 14 erwähnt: Hi [decem reges] cum agno pugna[bu]nt et agnus vincet illos [eos], quoniam dominus dominorum est et rex regum[1]). Die Kürze dieser Angabe, die das Geschehnis nur meldet, ohne es eigentlich zu schildern, erklärt es, daß die Szene nur selten zur bildlichen Darstellung gelangte, wie sie andererseits dem Maler die Möglichkeit zu einer sehr freien, vom Texte kaum beschwerten künstlerischen Interpretation bot. Der apokalyp-

---

[1]) Die Abweichungen vom heutigen Text sind in Klammer gestellt.

tische Kampf ist nicht viel anders dargestellt, als ein irdischer Kampf vom Künstler dargestellt worden wäre, wobei die Gemessenheit seines Stiles, die gehaltene, fast stockende Form der Bewegung, das Fehlen aller bloß genrehaften Motive und des szenischen Beiwerkes der Begebenheit von vornherein eine gewisse Feierlichkeit gibt. Nur das Lamm, der Gegenpart der Könige, erscheint als eigentliche apokalyptische Figur. Es steht in der oberen Kampfreihe rechts, erhobenen Schwertes, aufrecht den Königen gegenüber und scheint seinen Kampf und Sieg wie eine Exekution zu vollziehen. Es ist mit menschlichem Körper dargestellt, in ganz analoger Weise, wie die vier apokalyptischen Tiere, die die Evangelisten symbolisieren, gern anthropomorph gebildet werden. Abgesehen von dem Kopfe, unterscheidet es sich nur durch die antikische Tracht mit Sandalen, den Nimbus und das Kreuz auf seinem Schilde von den Königen. Diese, durch ihre Kronen als Könige charakterisiert, scheinen wie zum Einzelkampf angetreten zu sein. Dem vordersten ist soeben das Haupt vom Rumpfe geschlagen worden und er bricht zusammen, während der zweite mit der Lanze vorstößt. Von den folgenden dreien hat der erste das Schwert bereits in Stellung gebracht. Die übrigen fünf Könige sind schon getötet; sie liegen in bewegtem Durcheinander im unteren Teil des Bildes, der eine besondere Zone bildet. Auch sie sind enthauptet, und die Trennung der Köpfe von den Rümpfen erhöht die Bewegung dieses untersten Bildteiles, gegenüber der Gemessenheit der oberen, eigentlichen Kampfszene. In der Gesamtkomposition sind beide Teile bewußt einander gegenübergestellt; sie sind nicht nur durch einen Rahmen getrennt, sondern vor allem durch die verschiedene Färbung des Hintergrundes, der oben blau ist, während er in der unteren Zone ein glühendes Rot zeigt. Vermutlich hat dieser Farbwechsel zugleich eine inhaltliche Bedeutung für die Symbolik des Schauplatzes: Die besiegten Könige, als Bestandteil der Macht des babylonischen Weibes, gehören in die Hölle, und deshalb darf hier auch die große Schlange erscheinen, die neben den Leibern der Könige sich windet, um ihre Köpfe zu verschlingen. Sie ist eine freie künstlerische Beigabe, da sie im Text an dieser Stelle nicht erwähnt wird. In analoger Weise ist schließlich die Erscheinung des Lammes, die oberhalb der Kampfszene die Komposition gleichsam krönt, ein rein künstlerischer Bestandteil des Bildes, zwar gegenständlich begründet und zum apokalyptischen Vorstellungskreis seit alters her gehörig, aber nicht illustrativ durch den Text bedingt. Über den vernichteten Feinden unten und dem kämpfenden Lamme oben erscheint im bogenförmigen Felde, das durch ein Wolkenband abgetrennt ist, die ruhige Vision des siegreichen Lammes, des agnus dei mit der Kreuzfahne. Es ist wohl nicht Zufall und ikonographisch bemerkenswert, daß der Kopf des Lammes hier ungehörnt dargestellt ist, während er in der Kampfszene zwei kräftige Hörner trägt.

Die Schrift zeigt eine etwas gebrochene, kräftige Minuskel, wie sie am Ende des 12. Jahrhunderts üblich wurde; der Text ist, wie in den meisten illustrierten Apokalypsen, in zwei Kolumnen geschrieben. Die Über- und Unterschriften, wie die erste Zeile der explanatio, sind in Minium geschrieben. Die Initialen zeigen einen üblichen Typus mit blauem Körper, dessen geschwungene Form an unziale Typen anschließt und der von roten, bereits schnörkelhaften Linien und etwas Grün begleitet ist. Schrift, Initialen und die ganze bibliographische Anlage entspricht der Zeit um 1200 bzw. dem Anfang des 13. Jahrhunderts.

Auf die gleiche Zeit weist der künstlerische Charakter der Miniatur, die zweifellos gleichzeitig mit der Schrift entstanden ist. Sie zeigt alle Merkmale des romanischen Stils in seiner letzten Vollendung und in einer Durchbildung, die von dem Kenner sogleich als westeuropäisch empfunden wird.

Die Apokalypse bietet in ihrer Verbindung von kühnster Phantastik und objektiver Bestimmtheit einen Stoff, der dem Gestaltungswillen des Mittelalters den stärksten Anreiz gab. So entstanden frühzeitig neben dem evangelischen Bilderkreise auch apokalyptische Zyklen, und gerade der romanische Stil in seiner Irrealität und der doch so positiven Klarheit seiner kristallinischen Form konnte jenen Visionen eine Darstellung geben, die dem Stoffe besonders angemessen ist. Der literarische Gehalt ist hier in eine künstlerische Wirklichkeit umgesetzt, die wenigstens für den modernen Menschen vielleicht überzeugender ist, als der Text jenes merkwürdigen Buches. Neben verschiedenen, für sich stehenden Bilderzyklen zur Apokalypse hat das Mittelalter vor allem zwei große Illustrationsfolgen hervorgebracht, die sich auf zwei Denkmalsgruppen verteilen: die frühere, die den Text des Beatus enthält, ist im heutigen Spanien und Südfrankreich zu Hause[1]). Das älteste, datierte Exemplar stammt bereits aus dem Jahre 894 (ehemals Asburnhambibl., jetzt Y. Thompson); die andere, die „französische" Apokalypse, die erst seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts sich verbreitet, ist in Nordfrankreich (Normandie) oder England entstanden[2]).

Die Herkunft des Frankfurter Einzelblattes, das vorher in der Sammlung Rodriguez in Paris sich befand, ist unbekannt. Aber mit Sicherheit läßt sich seine Zugehörigkeit zu der frühen, südfranzösisch-spanischen Gruppe erweisen. Dies ergibt sich bereits aus dem Inhalt der Darstellung. „Der Kampf des Lammes mit den Königen" ist dem Bilderkreise der jüngeren Redaktion ursprünglich unbekannt[3]) und nur in verhältnismäßig späten und provinziellen Exemplaren dieses Zyklus in wesentlich abweichender und abgekürzter Form wieder nachweisbar[4]). Dagegen ist die Szene in den älteren, südlichen Zyklen zu finden und ein Bestandteil ihres Bilderkreises. Häufig ist sie freilich auch hier nicht; sie gelangte offenbar nur in den größten, umfangreichsten Ausführungen dieses gewaltigen Bilderkreises zur Darstellung.

Eine erschöpfende ikonographische Einordnung des Bildes ist vorläufig unmöglich. Zwar sind durch die Forschungen Delisles und Ramsays gegen 20 Exemplare des Beatus-Zyklus bekannt geworden, aber trotz dieser denkbar glücklichen Vorarbeit ist das Bildmaterial kunstgeschichtlich noch nicht bearbeitet. Für die meisten Handschriften, deren Mehrzahl in abgelegenen spanischen Bibliotheken liegen, fehlen ausreichende Notizen; Frimmels Studie, die frühzeitig auf die künstlerische Bedeutung des Stoffes hinwies, begnügt sich mit einem Bruchteil der Denkmäler. Immerhin läßt sich schon hieraus feststellen, daß „der Sieg des Lammes über die Könige" eine Eigentümlichkeit des südfranzösisch-spanischen Zyklus ist; die einzige Darstellung dieser Szene, die Frimmel bekannt wurde, befindet sich in der Turiner Apokalypse[5]), die ein Werk dieses Kreises ist. Inzwischen ist die Handschrift bei dem beklagenswerten Brande der Turiner Bibliothek zugrunde gegangen und eine Vergleichung mit unserem Bilde nicht mehr möglich. Eine Illustration der gleichen Textstelle befindet sich in einer

---

[1]) L. Delisle, Melanges de paléographie et d'histoire. Paris 1880. (Les Mss. de l'apocal. de Beatus). Ramsay in Revue des Bibliothèques XII, 1902, S. 74 ff. — Über mehrere der betr. Hsn. cf. Ch. Upson Clark, Collectanea Hispanica. Transactions of the Connecticut Acad. XXIV. Paris, Champion, 1920.

[2]) L. Delisle et P. Meyer, L'apocalypse en français au XIIIe siècle. (Société des anc. textes franç.) Paris. Didot, 1901.

[3]) Delisle et P. Meyer, a. a. O. S. XLIV. Der Bilderkreis illustriert nur die ersten Verse des Kapitels, die sich auf das babylonische Weib beziehen.

[4]) z. B. Dresden, Kgl. Bibliothek Msc. A. 117, Bl. 71 und Msc. oc. 49, Bl. 42 v. s. Bruck, Die Malereien in den Hsn. des Kgr. Sachsen S. 122, 141.

[5]) Th. v. Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften. Wien 1885, S. 50 Nr. 60.

zweiten Handschrift dieses Kreises: dem großen Beatus der Sammlung Firmin-Didot [1]), der in den Besitz des Earl of Crawford kam und heute in der Bibliothek von Manchester (Rylands Libr.) sich befindet. Hier ist die Darstellung (Bl. 179 v) wesentlich abweichend von unserem Bilde, aber in ikonographischer Übereinstimmung findet man dieses in einer dritten Handschrift wieder: dem Beatus der Bibliothèque Nationale, Nouv. acq. lat. 1366 (Bl. 133), der wiederum dem gleichen Kreise angehört [2]). Diese Beispiele finden sich ausschließlich in Handschriften, die dem vorgeschrittenen und ausgehenden 12. Jahrhundert angehören, und es muß dahingestellt bleiben, ob die seltene Szene erst in dieser verhältnismäßig späten Zeit in den Zyklus aufgenommen wurde oder schon in früherer Zeit nachzuweisen ist. Zwei der hervorragendsten Exemplare des 11. Jahrhunderts, die Apokalypsen aus St. Sever (Paris, Bibl. Nat. Ns. lat. 8878; entstanden zwischen 1028 u. 1072) und aus Silos (London, Brit. Mus. add. Ms. 11695; geschr. 1091, die Malereien vollendet 1109) enthalten die Darstellung nicht. Eine unserem Bilde gleichzeitige und eng verwandte Handschrift, die uns bald beschäftigen soll, scheint gerade an der entsprechenden Stelle eine Lücke aufzuweisen, so daß damit zu rechnen ist, daß hier die Szene dargestellt war.

Auf den gleichen französisch-spanischen Kreis läßt sich der künstlerische Charakter des Bildes mit Sicherheit bestimmen. Sein Stil ist zwar nicht im provinziellen Sinne spanisch, zeigt aber eine Nuance des herrschenden französischen Stiles, die im Süden Frankreichs und im nördlichen Spanien heimisch ist. Die besondere kunstgeschichtliche Stellung des Blattes läßt sich dadurch ermitteln, daß der Künstler in ersichtlichem Zusammenhange steht mit einem erhaltenen großen apokalyptischen Zyklus, auf den S. Erl. Graf Adalbert zu Erbach-Fürstenau mich hinwies.

Der durch Delisle [3]) und Ramsay (Nr. 6) bekannte Beatus, den die Bibliothèque Nationale (Nouv. acq. lat. 2290) im Jahre 1882 erwarb, enthält 69 Miniaturen. Diese sind zweifellos gleichzeitig und in einem Atelier entstanden, lassen aber verschiedene Hände erkennen, die sich nicht nur durch die Qualität der Ausführung unterscheiden, sondern zwei grundverschiedene Richtungen vertreten und offenbar aus zwei verschiedenen Schulen stammen. Trotz dieser Verschiedenheit sind bei der Ausführung des Zyklus, der alle charakteristischen Merkmale der südfranzösisch-spanischen Gruppe hat, die beteiligten Kräfte so sehr aneinander assimiliert, daß die Gegensätze des Charakters und der Herkunft sich in den meisten Fällen verwischen und nur in einzelnen extremen Fällen scharf und deutlich hervortreten.

Die eine Richtung wurzelt in der älteren Tradition spanischer Kunst des 12. Jahrhunderts. Nehmen wir als charakteristisches Beispiel hierfür eins der Eingangsbilder des Zyklus, den thronenden Christus mit einem Engel neben Johannes, zu dem der Engel spricht! (Taf. 2, a). Trotz aller zeitgemäßen Details, die die verhältnismäßig späte Entstehung verraten, ist der Gesamteindruck durch die ebenso primitive wie charaktervolle Sonderart bestimmt, die die spanische Malerei seit dem 10. Jahrhundert zäh bewahrt. Alles ist flächenhaft, Bewegung und Gliederung zielt nicht auf organischen Fluß und Zusammenhang, sondern auf rücksichtslos drastischen Ausdruck, die Zeichnung der Falten steht überlaut in bizarrer, willkürlicher Häufung und Betonung der Linien auf dem flach hingestrichenen, kräftig bunten Farbgrund. Als Besonderheit tritt gelegentlich, wie im Typus Christi und in den brillenartigen Augen (mit doppelter Linie der Lider) eine Beziehung zu Südfrankreich hervor.

[1]) Bachelin in Le Bibliophile français. IV 1869, S. 96 ff. [2]) Delisle a. a. O. S. 121.

[3]) Mss latins et français ajoutés aux fonds des nouv. acq pendant les années 1875 91. Paris, Champion 1891, S. 41 ff.



a



b



c

Miniaturen aus der Apokalypse, Paris, Bibl. Nat. nouv. acq. lat. 2290

Tafel 2



Trotz seines altertümlichen, bodenständigen Charakters zeigen sich jedoch schon hier Elemente, die aus einer anderen, neuen Quelle stammen. In der Durchführung des Gewandes treten Motive hervor, die — wie auch das dreifach gescheitelte Perückenhaar — byzantinischen Ursprungs sind, aber zweifellos auf eine andere, direktere Befruchtung zurückgehen. In der Tat finden wir in der gleichen Handschrift, in demselben Zyklus eine Reihe von Bildern, die diese „neuen" Elemente stilrein und einheitlich zeigen (Taf. 2, b, c). Hier ist ein Künstler am Werk, der nicht nur durch höhere Qualität, Kultur und moderneres Empfinden sich auszeichnet, sondern der zugleich aus einer anderen Schule, nördlich der Pyrenäen stammt.

Dieser neue Künstler ist offenbar, als der Zyklus entstand, bereits als eine führende, jüngere Kraft in dem Atelier tätig; denn die große Mehrzahl der Bilder, am Anfang wie am Ende des Zyklus, ist stilistisch von ihm durchaus abhängig und zumeist nur durch Nuancen der Ausführung, altertümliche Gepflogenheiten und jene bodenständige altspanische Auffassungsweise unterschieden. Es ist, als ob die Mehrzahl auch der Bilder, die stilistisch auf seiner Stufe stehen, von Gehilfen ausgeführt sind, während er selbst, anscheinend inmitten der Arbeit eingriff und nur einige wenige Bilder eigenhändig zu Ende geführt hat. Bei der unpersönlichen Art des Werkbetriebes ist es unmöglich, den Anteil seiner Künstlerindividualität im neuzeitlichen Sinne sicher zu bestimmen, zumal gerade bei diesem Thema die persönliche Erfindung gewiß keinen weiten Spielraum hatte. Geben wir dem Künstler die Blätter, in denen der neue Stil gleichsam in formaler Reinkultur und in größter Einheitlichkeit der Durchführung vorliegt, so möchte ich ihm vor allem die großen Kompositionen auf Bl. 126 (Anbetung des Lammes, Taf. 2, b), 128, 141, 148, 160 zuschreiben und bei dieser Auswahl ausdrücklich betonen, daß für eine ganze Reihe weiterer Bilder zum mindesten seine weitgehende Beteiligung wahrscheinlich ist (z. B. Bl. 111, 147v, 152, 157v, 159).

Der Stil des Künstlers ist jener älteren Art entgegengesetzt. Die Figuren sind schlank mit kleinen Köpfen und Händen; die Bewegung ist zierlicher und entfaltet sich weniger ausschließlich in die Breite, sondern beherrscht die Motive, die die byzantinische Kunst für Tiefenvorstellungen entwickelt hatte. Das Gewand ist sorgfältig im Sinne des Körpers und der Bewegung durch feine Faltenzüge gegliedert, die die Rundung, den Bruch und das Herabfallen der einzelnen Teile in typischer Weise charakterisieren. Sie zeigen ebenso, wie die langen Köpfe mit ihrem eigentümlich jugendlichen, gefälligen Ausdruck, daß der Künstler von der Malerei Nordfrankreichs ausgeht und bereits dem Anfang des 13. Jahrhunderts angehört.

Diesem Künstler ist das Frankfurter Blatt zuzuschreiben, als der anscheinend einzige Rest eines zweiten großen Werkes. Die Übereinstimmung ist vollkommen und erstreckt sich auf alle Eigentümlichkeiten des Stils und selbst auf die Besonderheiten der künstlerischen Arbeitsweise. Es sind die gleichen Typen, die gleiche Bewegungsart, der gleiche Gewandstil; hier und dort waltet der gleiche Geschmack und die gleiche Methode. Unter den Einzelheiten beachte man das merkwürdige Heraufziehen des Nasenflügels, die Zeichnung des Handinnern (mit der Umgrenzung des Daumenballens und des Fingeransatzes), die Modellierung des Halses und selbst die Zeichnung der Schuhe! Die Übereinstimmung der dekorativen Bildanlage, des Hintergrundes und der Rahmenornamentik, für die die Pariser Handschrift zahllose Parallelen bietet, würde allein schon genügen, um zum mindesten die Entstehung in dem gleichen Atelier zu beweisen.

Obwohl es sich nur um Nuancen handelt, scheint das Einzelblatt etwas später entstanden zu sein, als der Zyklus in Paris. Die Bewegung ist (ein wenig) flüssiger, leichter; einzelne der Königsköpfe

haben einen stärker gotisierenden Zug. Dem würde es entsprechen, daß auch die Initialornamentik auf dem Einzelblatt einen jüngeren Typus zeigt, als die Pariser Handschrift. Im übrigen stimmt die ganze Anordnung des Textes und auch der palaeographische Charakter überein.
Der Stil des Künstlers wurzelt im nördlichen Frankreich, in jener köstlichen Phase, wo die romanische Kunst sich zur Gotik wandelt. Trotzdem gehört er zweifellos dem Süden an, d. h. dem gleichen Kreise, auf den schon der Text und die Ikonographie mit großer Wahrscheinlichkeit wiesen. Die kraftvoll dumpfe Palette, die sparsame Verwendung des Goldes, neben dem auch Silber (in den Waffen) verwendet wird, der dünne Auftrag der zum Teil transparenten Farben ist hierfür ebenso charakteristisch, wie die vom Norden verschiedene, eckige Rythmik der Bewegung. In der Farbengebung ist besonders das stumpfe Grün und durchsichtige bräunliche Gelb neben hellblau und blaßlila, während die kräftigsten Farben Blau und Rot den Hintergrund bilden, für diesen Kunstkreis bezeichnend. Ob der Künstler im heutigen Südfrankreich oder Nordspanien tätig war, bedarf keiner theoretischen Betrachtung, da beide Gebiete damals eine Einheit bildeten. Die Pariser Handschrift stammt tatsächlich aus Spanien. Dies zeigte schon der Charakter der zahlreichen Miniaturen, die sie neben den Arbeiten unseres Künstlers und seiner Richtung enthält, und wird bestätigt durch ihre Herkunft. Ein Eintrag am Schluß des Kodex (Conventus Sancti Andree de R.) besagt, daß sie im 15. Jahrhundert im Kloster S. Andrea de Arroyo war; sie ist offenbar identisch mit dem Kodex, den Florez für seine Ausgabe des Beatus benutzte. Wie in den spanischen Beatus-Handschriften schon im 12. Jahrhundert die altspanische, sogen. westgotische Schrift verdrängt wird durch die französische Minuskel, so sehen wir hier, nach dem Anfang des 13. Jahrhunderts, das Eindringen des neuen malerischen Stiles aus dem Norden, der neben die absterbende lokale Tradition tritt, diese durchdringt und bald wieder eine neue Bodenständigkeit gewinnt. Es ist der analoge Prozeß, den auch die Monumentalplastik Spaniens in dieser Epoche zeigt.

GRIECHISCHE VASEN IN FRANKFURTER PRIVATBESITZ

VON

HANS SCHAAL

Die deutsche Archäologie befindet sich augenblicklich im Stadium des Wartens; sie ist zu einer längeren Atempause gezwungen durch die Folgen des Krieges und durch die wirtschaftliche Notlage unseres Vaterlandes. Die Ausgrabungen mußten stark eingeschränkt, oftmals ganz abgebrochen werden.

So hat die deutsche Archäologie Zeit, im eigenen Hause etwas aufzuräumen. Und Arbeit gibt es noch genug! Viel wertvolles Material harrt noch auf den Speichern und in den Kellern der Museen wohlgeborgen der wissenschaftlichen Bearbeitung und Zugänglichmachung für weitere Kreise. Vieles ist selbst der Wissenschaft entzogen, weil es in Privatbesitz vergraben allzu ängstlich gegen die Um- und Mitwelt abgeschlossen wird. Es wäre jetzt wohl die Zeit, endlich einmal die reichen Schätze der Universitätssammlungen, der städtischen und staatlichen Museen systematisch und wissenschaftlich zu verwerten.

Versuche in dieser Richtung setzen ein. Als erste Probe lieferten Welters Bausteine zur Archäologie die schönsten Karlsruher Vasen, das Hildesheimer Pelizäus-Museum gab Rechenschaft über sein reiches Material. Die namhafte Altenburger Sammlung steht im Stadium der Vorarbeiten, Frankfurt am Main wird voraussichtlich noch vorher seine bisher im Schatten stehenden griechischen Vasen ins Licht der Öffentlichkeit stellen.

Durch das Entgegenkommen eines Frankfurter Kunstfreundes und Sammlers, des Herrn Dr. Schaeffer, bin ich in der Lage, einige namhafte Stücke aus seinem Besitz zu veröffentlichen. Es schließen sich dadurch einige Lücken in der Reihe der später erscheinenden Vasen im Besitze der Stadt Frankfurt; zwei Exemplare werden das Interesse der Archäologenzunft in hohem Maße wecken, doch soll auch der kunsthistorisch interessierte Laie und Kunstfreund auf seine Kosten kommen.

Die Vasen stammen, bis auf die weißgrundige Lekythos, von einem Verkauf des Londoner Auktionshauses Christie, Manson and Woods aus den neunziger Jahren und gehörten teilweise zur Collection Howell-Wills. Die Fundangabe ist nur bei zwei Stücken möglich; die Gefäße kamen im Kunsthandel nach England, vermutlich aus Italien. Die weißgrundige Lekythos aus Eretria ist auf einer Helbingauktion in München erworben.

I. KORINTHISCHE SCHLAUCHFÖRMIGE KANNE

Taf. 5d. Aus gelblich-grünlichem Ton mit glänzend schwarzem Firnis, der teilweise abgeblättert ist. Höhe 0,30; Durchmesser der Mündung 0,145; der größten Breite 0,15; des Standringes 0,095. Londoner Auktion.

Die Kanne ist eine charakteristische Vertreterin des älterkorinthischen Stiles[1]) aus dem 7. Jahrhundert v. Chr., der sich auf Exemplaren von grünlichem Ton befindet im Gegensatz zum späteren roten Ton,

[1]) Longpérier, Mus. Nap. III, Taf. 64; Pottier vases Taf. 41, E 423 und 436.

und zeigt eine der typischen Formen korinthischer Erzeugnisse, eine Neubildung, die die korinthische Fabrikation zu den von der protokorinthischen übernommenen Formen neuschuf und mit Vorliebe verwendete. Sie geht in ihrer Form auf Metallvorbilder zurück, wie die blechartige Überrollung der Mündung, der „Lötring“ als Trennung des Halses von der Schulter, — sie ist als solche nur durch den schwarz-rot-weißen hängenden Stab- oder Blattkranz hervorgehoben —, die knopfförmige Scheibe oder Rotelle an der Berührungsstelle von Mündung und Henkel deutlich zeigen.

Wie der Ton, so weisen auch das Dekorationsprinzip und die noch sorgfältigen, guten Typen in die älterkorinthische Zeit hinauf. Die Dekoration zeigt zwei horizontale, umlaufende Tierfriese mit deutlich orientalischem Einfluß, der bekanntlich schon im 9. und 8. Jahrhundert in den geometrischen Stil in Griechenland eindrang[1]) und neben den einheimischen Tieren, Pferden, Hirschen, Rehen, Steinböcken und Vögeln, ein buntes Durcheinander fremdländischen und märchenhaften Getiers, Löwen, Panther, Sphinxe, Sirenen, Greife, geflügelte Raubtiere und Mischgestalten zwischen Mensch und Tier einführte. Korinth, vermutlich ohne die von manchen angenommene Vermittlung von Chalkis, ist in unmittelbare Berührung mit dem künstlerisch damals höherstehenden Osten gekommen[2]), wie zahlreiche Funde korinthischer Keramik im Osten z. B. auf Rhodos[3]) beweisen, und hat die Anregungen des Ostens und seine Typik ohne Zwischenträger in seine Kunstübung aufgenommen.

Die Kanne zeigt den reinen Tierfries. Im oberen folgen von links nach rechts: weidender Hirsch, Löwe, Sphinx, Sirene, Sphinx, Löwe, Steinbock, Löwe; im unteren: männlicher Panther[4]), Pantherweibchen, Hirsch, männlicher Panther, Stier mit gesenktem Kopf, Löwe. (Die Löwen haben in typischer Weise den Kopf in Profilstellung, die Panther in Vorderansicht.) Auf den Firnis aufgesetztes Rot findet sich an den Mähnen der Löwen, an den Halspartien der Panther, an Hals und Bauch von Stier und Steinbock. Zwischen den einzelnen Tieren und ihren Gliedmaßen befinden sich verstreut zahlreiche Punktrosetten als Füllornamente; sie sind ein Ausdruck des horror vacui der frühen korinthischen Kunst. Weiß aufgesetzt sind nur die Punktrosetten auf den Rotellen und auf dem Hals.

Auch diese Tierfriese sind ein Zeugnis für die Entstehungszeit der Kanne. In ihnen reihen sich entweder aufeinanderfolgende oder auch sich gegenüberstehende Tiere aneinander, bisweilen findet sich auch schon die geschlossene Gruppe[5]). Der Mensch fehlt ursprünglich, tritt dann allmählich nur als Lebewesen zu den Tieren[6]); schließlich überwiegt, besonders auf den Stücken mit rotem Ton, das Interesse an ihm; wir sehen Tänzer in gliederverrenkenden Bewegungen[7]), Reiterreihen, deren Langweiligkeit bisweilen durch beliebige Namensbeischriften[8]) schmackhafter gemacht wird, schließlich Szenen aus dem täglichen Leben, dem Mythos und dem Epos. Zu dieser weit ins 6. Jahrhundert greifenden letzten Gattung gehört die folgende wundervolle Schale.

[1]) Boehlau, A. J. II, S. 33, Taf. 3—5.

[2]) Journ. of hell. stud XII, S. 142 ff. Ägypten: Catalogue gén. des ant. égypt. du Mus. de Caire, greek vases Taf. IV Prinz, Naukratis S. 72ff.

[3]) K. F. Kinch, Vroulia Taf. 28, 33, 34; Salzmann, nécrop. de Camiros Taf. 31, 35, 38, 40, 41.

[4]) Der Panther ist zu kurz geraten; der Vasenmaler hatte sich den Streifen nicht sorgfältig eingeteilt, so reichte der Raum nicht mehr für ein normales Tier. Ähnlich Hackl Taf. 8, Nr. 243.

[5]) Hackl S. 20, Abb. 27, 28; Pottier E 491, E 574, Taf. 41, 42; Gräf, Vasen von d. Akrop. Taf. 17 a.

[6]) Hackl Taf. 320, 322, S. 23 Abb. 35; Longpérier Mus. Nap. Taf. 65; Pottier E 588, Taf. 43.

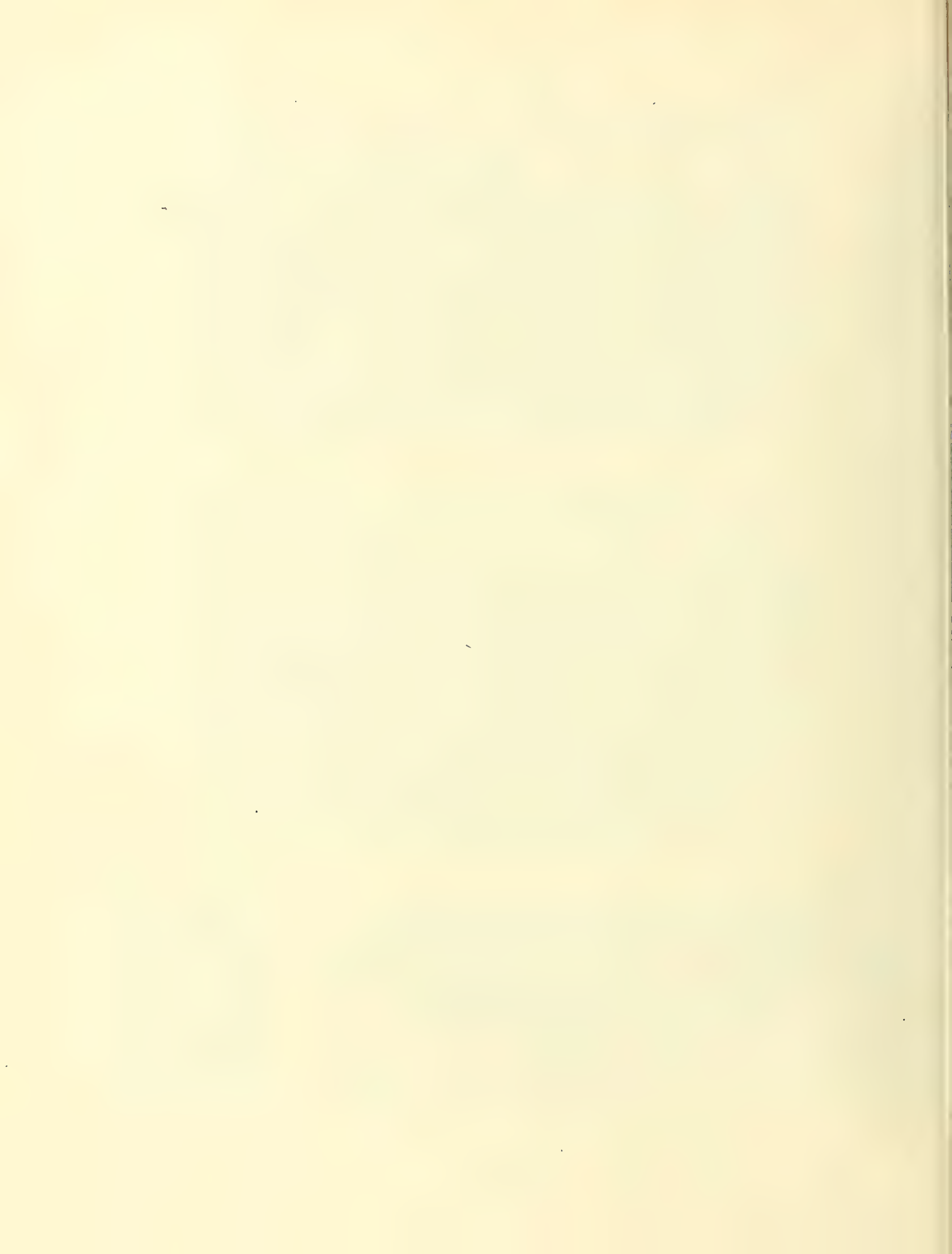
[7]) Masner Taf. 5, 107; Furtwängler, Sammlung Sabouroff Taf. 48; Rayet-Collignon céram. gr. S. 63. Fig. 33.

[8]) z. B. Charespyxis A. Z. 1864. Taf. 184; Robert, archäol. Herm. S. 177.



Korinthische Schale / Sammlung Dr. Schaeffer, Frankfurt a. M.

Tafel 3



II. SPÄTKORINTHISCHE SCHALE AUS KAMIROS AUF RHODOS

Taf. 3a—d. Höhe 0,085; Durchmesser des Randes 0,21; des Fußes 0,077. Sie ist gut erhalten bis auf ein aus dem oberen Rand ausgebrochenes Stück, zeigt gelblich-roten Ton und glänzend schwarzen Firnis, der nur am äußeren Schalenbauch und am Fuß rot verbrannt ist, wo das dem Korinthischen und Chalkidischen [1]) gemeinsame Treppenornament und die Fußstrahlen sitzen.

Im Innenbild, dessen äußerster Rand von einem Punktnetzband eingefaßt ist, von einem radial gestellten Blatt- oder Stabornament wie von einer Halskrause umgeben, grinst uns der zähnefletschende, apotropäische Kopf einer Gorgo (Taf. 3d) entgegen, eine geläufige Verzierung der Bodenfläche von Näpfen und Schalen [2]). In dem Gesicht des Scheusals halten Stilisierung und Realismus sich die Wage [3]). Die Darstellung des Mundes glückte schon frühe der archaischen Kunst, schon frühe regte sich individuelles Leben in den Mundwinkeln der archaischen Skulpturen, und aus dem starren „Lächeln" eines Apoll von Tenea und seiner Genossen entwickelte sich bald aus der Stilisierung der Naturalismus. Nase und Ohren dagegen boten für den zeichnenden Künstler noch bis ins 5. Jahrhundert hinein große Schwierigkeiten.

Weit reicher und vielgestaltiger ist die Verzierung der Außenflächen. Hier bilden die horizontalen, leicht nach oben strebenden Henkel die Trennung zwischen zwei Bildstreifen A (Taf. 3b) und B (Taf. 3a); unter dem einen Henkel befindet sich ein Vogel mit zurückgebogenem Hals und roten Tupfen auf der Brust [4]), unter dem andern ein Palmettenornament [5]). Hierin erkennen wir noch rudimentär die frühere Dekorationsweise; in vielen Fällen findet sich in der griechischen Vasenmalerei die überwundene, ältere Kunststufe in Füllornamenten oder an untergeordneter Stelle des Gefäßes wie auf der Schulter, unter den Henkeln und am Fuße weitervegetierend [6]).

Der Mensch ist in den Vordergrund getreten, er erhebt nunmehr Anspruch auf Beachtung seiner Person und auf Interesse an seinem Tun und Treiben. Das Außenbild A (Taf. 3b) zeigt eine sorgfältig, mit großer Liebe geschilderte und reich detaillierte Gelageszene. Vier Speisesofas mit gedrechselten Beinen stehen in langer Reihe nebeneinander, bedeckt mit fransengesäumten Decken, vier Männer sind darauf zum Mahle und zum Trunk gelagert; sie stützen sich auf den linken Ellbogen und greifen mit der Rechten nach den Speisen, runden Kuchen, Broten oder Früchten, die vor ihnen auf kleinen Speisetischen liegen. Sie haben einen roten Mantel um die linke Schulter, Unterleib und Beine gezogen, mit Ausnahme des zweiten Mannes von rechts sehen sie alle nach links: das Paar am weitesten rechts unterhält sich anscheinend. Östlichen Einfluß verrät der Speisetisch, dessen eines Bein in eine Tierklaue endigt, unter den Tischen steht ein kleiner, mit einem Tuch bedeckter Schemel.

Nicht nur die Tätigkeit der Männer, auch der Raum wird von dem Künstler klargestellt: das Mahl findet in einem Saal oder Zeltraum statt, an dessen Wänden verschiedene Gegenstände hängen. So veranschaulicht die griechische Kunst bis in späte Zeiten den Innenraum. Da sehen wir einen

---

[1]) Studniczka, A. J. I, S. 90; Boehlau A. J. II. S. 63; Hackl Taf. 23, 296.

[2]) Augenschalen: Berlin Furtw. 2049, 2052, 2058, 2060; 2081, 2082; älterattische: Furtw., Sammlung Sabouroff 51; Pottier Louvre F 74.

[3]) auf Tonreliefs der römischen Kaiserzeit wird daraus ein freundlich lächelnder Pausback, der die Zunge herausstreckt. v. Rohden-Winnefeld, architekt. röm. Tonreliefs der Kaiserzeit Taf. 36, 1 u. 2.

[4]) Vgl. Wilisch, die altkorinth. Tonindustrie Taf. 3, Abb. 39 Mitte.

[5]) Ebenda Taf. 3, Abb. 37.

[6]) Berliner Vasensammlung (Furtw.) 1707 ff. Gerhard A. V. 16, 31, 40; Buschor [1], S. 128, 129, 145, 149. Pottier Louvre E. Taf. 45, 46, 48 ff.

Helm, Schwert, Köcher und den aus kostbarem Horn bestehenden, gegen Witterungseinflüsse empfindlichen Bogen im verzierten Futteral, Trinkhörner mit drei kleinen Kugeln als Füßchen, die ihnen Stehvermögen geben. Die in den freien Feldern verteilten Waffen, Trinkhörner und belanglosen Füllrosetten unter dem Fußende der Sofas geben dem ganzen Bildstreifen eine Dichtigkeit und Fülle, die stark absticht von dem Außenbild B (Taf. 3, a).

Hier sind vier Reiter in langweiligem Zuge von rechts nach links dargestellt auf kurzbeinigen, zu lang geratenen Pferden mit riesigen Mähnen und sorgfältig durch Ritzung wiedergegebenen Schwänzen [1]. Ein jeder hält im üblichen Schema eine Lanze dicht unterhalb der Spitze. Wieviel mehr Luft ist hier zwischen den Figuren, und wie beherrscht ist hier der Künstler im Gebrauch der Füllornamente.

Die beiden Außenbilder haben natürlich keinen inneren Zusammenhang: es gibt genug Gefäße, die ringsumlaufende Gelageszenen oder öde aneinandergereihte Reiter [2] bieten. Hier hat der Künstler aus seinem Typenvorrat beides geboten, Gelage und Reiterspiel oder Auszug zum Kampf. Sind doch beide die Hauptbestandteile des Lebens eines adligen Mannes jener Zeit neben der Jagd; er erfreute sich auch an den Darstellungen seiner Tätigkeit auf den Gefäßen, die er zum Trunke benutzte.

III. ATTISCH-SCHWARZFIGURIGE OINOCHOE

mit ausgespartem Bildfelde, von der Wende des 6. und 5. Jahrhunderts

Taf. 4a und b. Ton rotbraun, Firnis tiefschwarz; Höhe 0,23, größter Durchmesser 0,12. Das Gefäß hat schlanke Eiform, die Schulter zieht sich in sanfter Steigung nach dem Halsansatz ein, so daß der Knick zwischen beiden gemäßigt wird, der Hals ist etwas in die Länge gezogen, die Kleeblattmündung, deren seitliche Blätter mehr ausladen als das Mittelblatt, erhält dadurch im Profil ein etwas plattes Aussehen.

Die Kanne ist eine der letzten Proben der schwarzfigurigen Technik. Neben ihr, der abgewirtschafteten Stilstufe, schießen nun die frischen, kräftigen Schößlinge eines neuen, gewandelten Kunstempfindens empor, das ein viel weiteres Feld künstlerischer Möglichkeiten bietet als die alte Manier schwarzer Silhouetten auf dem hellen Tongrund. Längere Zeit läuft die schwarzfigurige noch neben der rotfigurigen Technik einher; bei einigen Gefäßformen und besonders bei Gefäßen, die für den Totenkult gearbeitet wurden, z. B. Lekythen, hält sich der alte Stil noch weit ins 5. Jahrhundert hinein, wobei jedoch die Technik völlig verloddert und die Vasenmaler teilweise unglaublich rohes und flüchtiges Geschmier liefern. Für den, der die Gefäße mit ins Grab nimmt, reichen sie immer noch aus, muß er sich doch in vielen Fällen mit kümmerlichen Surrogaten oder gar nur Andeutungen ansehnlicher Grabbeigaben begnügen!

Das ausgesparte Bildfeld wird seitlich und oben durch Punktornamentstreifen eingefaßt, unten durch die übliche rote, ringsumlaufende horizontale Linie abgeschlossen. Auf der rechten Bildhälfte ist Dionysos dargestellt: der Gott der Reben und des Weines hat sich unter einer Laube, deren Ranken den freien Grund durchschneiden, auf ein Polster gelagert, ein durch einfaches Muster geziertes Kissen unter den linken Ellbogen gelegt. Das bärtige, mit einem Efeukranz gezierte Haupt blickt nach links; der Gott ist in einen mit roten Punkten verzierten Mantel gehüllt, Brust und rechter Arm bleiben

[1] Ihr Gegenbild in der Plastik bietet der Reiter von Grumentum A. M. 44 (1919) S. 67; auch auf attischen Gefäßen leben die Reiterreihen fort, siehe Gerhard A. V. 35, 111 u. a.

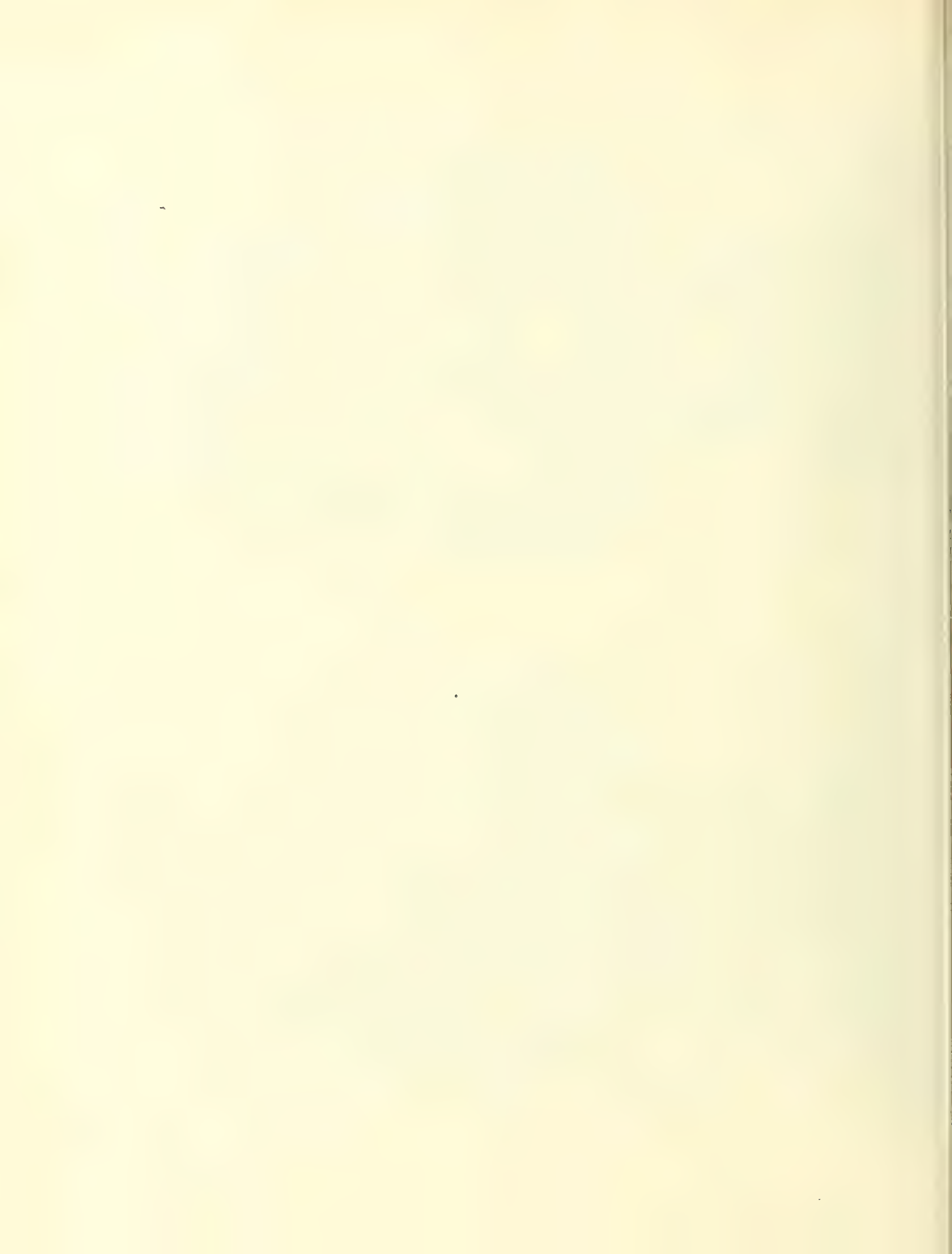
[2] Furtwängler-Reichhold 122.

a

b

Attisch-schwarzfigurige Oinochoe, Sammlung Dr. Schaeffer, Frankfurt a. M.

Tafel 4



frei. Er richtet den Blick auf einen in Schrittstellung vor ihm stehenden Satyr, der den bärtigen Kopf mit den spitzen Ohren in den Nacken geworfen hat und singt[1]). Er begleitet sich auf einer großen Kithara, indem er mit dem Plektron die Saiten schlägt. Das Plektron ist mit einem langen roten Band wie gewöhnlich an der Kithara befestigt, hinter der ziemlich sinnlos ein Gewandzipfel herabhängt. Der tierische Gesell aus dem Thiasos des Gottes ist ganz entzückt über sein eignes Spiel, das allerdings auch die Billigung des Herrn zu finden scheint. Hinter dem Satyr sehen wir in Abkürzung das Viergespann des Dionysos, doch nur die Vorderteile der Pferde.

Diese Abkürzung[2]) ist typisch für die Zeit und Art der Gefäße. Die Künstler des reifen schwarzfigurigen Stiles hüten sich noch, solche Auszüge oder Abkürzungen größerer Kompositionen zu geben. Gerade der beschränkte Raum ausgesparter Bildfelder läßt die Maler der Oinochoen öfters zu solcher Selbsthilfe greifen. Immerhin sind auch solche Gewaltmittel ein Zeichen des Verfalls; der Künstler komponiert nicht mehr selbständig in seinem Raum, sondern nimmt kurzerhand Ausschnitte aus seinen Mustervorlagen größerer Kompositionen. Ein Zeichen des Verfalls ist ferner die Flüchtigkeit der Mal- und Ritztechnik: der Künstler umreißt auch frei auf dem hellen Tongrunde stehende Gliedmaßen mit einem Ritzkontur, er gibt sich über Einzelheiten keine Rechenschaft mehr, z. B. über den arg zusammengepreßten und völlig verdrehten Körper des Dionysos, den er eigentlich viel besser zeichnen kann, über den Gewandzipfel, der doch wohl ursprünglich zu einem Mäntelchen gehörte[3]). Auf der Vorlage hatte Dionysos sicherlich in der rechten Hand ein Trinkgefäß, die linke hat sechs Finger bekommen, die Augenecken einfache Striche statt Zwickel, das vierte Pferd dokumentiert seine Anwesenheit lediglich durch seinen Stirnschopf und seine Vorderbeine. Gerade in der Zeichnung und Variation der vier Pferdeköpfe sind die ordentlichen Vasenmaler sehr peinlich[4]).

Doch ist die Darstellung als solche interessant und singulär; es gibt zahlreiche Vasen, die den in einer Laube gelagerten Dionysos zeigen, der durch tanzende oder musizierende Satyrn und Mänaden ergötzt wird. Oft dargestellt ist der Gott, der ein Viergespann besteigt[5]) oder darauf[6]) fährt, vor oder hinter einem solchen steht, oder mit seiner Gattin Ariadne im lustigen Schwarm seines Thiasos dahinfährt[7]). Doch ist die Komposition wie die vorliegende meines Wissens singulär.

Die Situation können wir folgendermaßen schildern: Der Gott ist auf seinem Viergespann und mit dem ausgelassen fröhlichen Troß von Satyrn und Mänaden wieder einmal hinausgefahren in seinen himmlischen Weinberg, wo sich die bekannten lustigen Weinlesen[8]) und Obsternten[9]) abspielen, wo er mit dem Halbgott Herakles[10]), der von seinen zwölf Arbeiten ausruht, oder andern Göttern[11]) tüchtig zecht. Dort hat er sich in einer Laube oder unter den schattenden Zweigen eines Baumes auf schwellendem Polster niedergelassen und erholt sich bei Trunk und Saitenspiel von der schweren Arbeit, ein Gott zu sein.

---

[1]) Dies ist die typische Kopfhaltung beim Singen. Hartwig, Meisterschalen 32.
[2]) Gerhard A. V. 131, 167, 183; Pottier Taf 86, 87, F 345, 348, 381. Inghir. vasi fitt. 335. Murray, Exc. in Cypr. S. 111.
[3]) Es kann wohl kein buntes Tuch zum Schmuck der Kithara sein, wie Catal. of greek vases in the Ashmolean mus Taf. 23, 312 (vgl. unsere Lautenbänder).
[4]) Mon. X, Taf. 4 5 mit 12 Köpfen und 48 Beinen.
[5]) Gerh. A. V. 253.
[6]) Gerh. A. V. 52.
[7]) Gerh. A. V. 54, 140.
[8]) Buschor[1] p. 144 = Gerh. A. V. Taf. 15; de Ridder I, Taf. 9, Nr. 320.
[9]) Pottier, F. 334, Taf. 85
[10]) Gerh. A. V. 141.
[11]) Gerh. A.V. 142.

IV. ZWEI KLEINE LEKYTHEN ROTFIGURIGER TECHNIK

A: Taf. 5a, B: Taf. 5b. Sie stimmen bis auf 0,05 Höhendifferenz in den Maßen überein. A: Höhe 0,20; Durchmesser der größten Breite 0,07 der Fußplatte 0,05. B: 0,195 : 0,07 : 0,05. Beide in London gekauft.

Wir können hier mit ziemlicher Sicherheit behaupten, daß beide Stücke aus dem gleichen Atelier, ja auch aus der gleichen Künstlerhand gekommen sind, daß beide in einem Grabe als Grabbeigaben für ein und denselben Toten ihre Bestimmung erfüllt haben. Der erste oberflächliche Blick lehrt uns das: die rein ornamentale Dekoration beider stimmt völlig überein.

Auch der figürliche Schmuck zeigt die auffällige Benutzung ein und desselben Vorwurfs mit leichten Variationen, doch ist die Responsion beider Figuren so stark, daß man sie beinahe als bewußte Gegenstücke bezeichnen könnte. Ein bekränzter Knabe, entweder ganz oder teilweise in den Mantel gehüllt, mit oder ohne Stock, den Kopf nach vorne oder rückwärts gewendet, ist im Redegestus dargestellt. Dem starken Ausweichen des Konturs nach rechts entsprechen auf der linken Seite verschiedene Gegenstände, die als Gegengewichte neben die Knaben gestellt sind und die Örtlichkeit angeben. Es ist bei A eine Zielsäule[1]) aus der Palästra, die wir häufig auf Darstellungen palästrischer Szenen finden, bei B ein kleiner würfelförmiger Altar; darüber hängt der breitrandige, schattenspendende Reisehut der Griechen, der Petasos. Beide Knaben haben als Beischrift „*καλός*": bei A ist das Σ verschwunden, bei B liegt ein Schreibfehler in der Form *καιαλός* vor.

Einen Anhalt für die Entstehungszeit beider Gefäße bietet die Zeichnung der Augen und der Gewandfalten, die wie mit einem Lineal in fast gleichen Abständen fächerförmig vom linken Unterarm ausgehen. Sie haben bei A typische Hakenform mit fast rechtwinkliger Ecke, bei B gehen die geraden Faltenlinien in breitere Bogen über. Der Künstler ist der von Beazley im Journ. of hell. stud. 1914, S. 179 ff. erkannte und bearbeitete sog. „Achillespainter" oder steht ihm doch sehr nahe. Die Lekythen dürften etwa in die Zeit um 470 v. Chr. zu datieren sein.

V. WEISZGRUNDIGE LEKYTHOS AUS ERETRIA

Taf 5c. Höhe 0,33; Durchmesser der Schulter 0,11; des Fußes 0,06. Mündung, Hals, Henkel, unterer Teil des Bauches, Oberseite der Standplatte gefirnißt. Die Schulter und der walzenförmige Teil des Bauches haben weißen Überzug, auf den die Zeichnung mit dünnem Firnispinsel und bunten, matten Farben gesetzt ist. Die Dekoration der Schulter rein ornamental in mattroter Farbe.

Das Stück ist stark beschädigt, die ganze eine Seite ist derartig bestoßen und zerrieben, daß von der ursprünglichen Darstellung weniger als die Hälfte übrig ist. Die Technik ist die übliche: es wird zunächst der nackte Körper mit Firnis, der teilweise verdünnt ist, in flotter, sicherer Strichführung hingeworfen, dann mit bunter, stumpfer Farbe teilweise oder ganz bedeckt. Man kann behaupten, daß fast bei jeder Figur der nackte Körper zugrunde liegt in Firniszeichnung, die, dauerhafter und zerstörenden Einflüssen besser trotzend, oftmals der einzige Rest des Bildes geblieben ist, während die polychromen Deckfarben verblaßten oder gänzlich schwanden. (Das Abkommen von dieser Übung und der Übergang zur Körperzeichnung mit feinem Farbpinsel bedeutet schon ein langsames Heruntergleiten von der Höhe und eine Entartung des Stils dieser Vasengattung.) So erklärt sich auch die große Zahl nackter Gestalten, besonders Mädchen oder Frauen[2]), auf den weißgrundigen Lekythen:

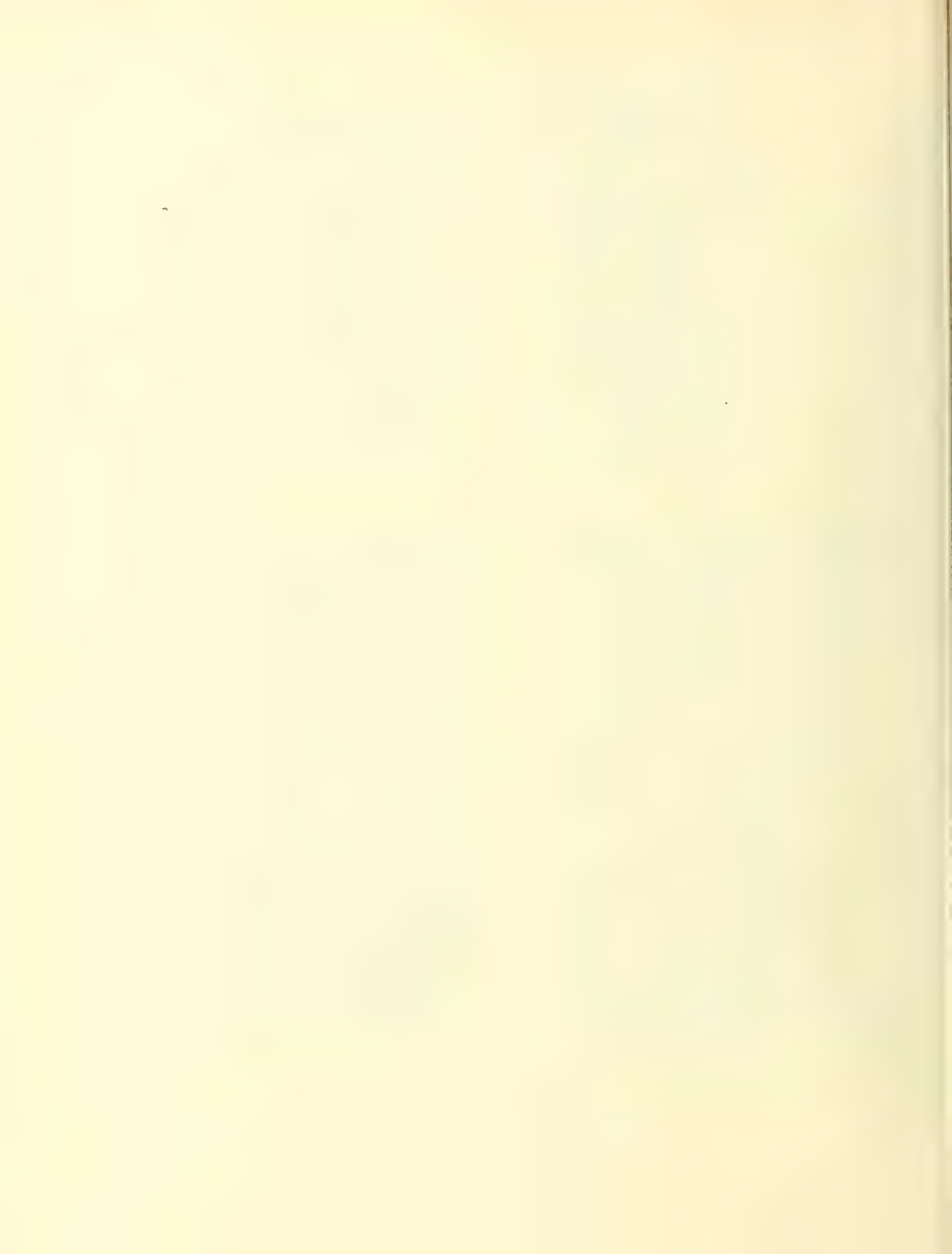
[1]) Gerh. A. V. 131 oben, 267, 277; Coll.-Couve Taf 31, 777; Taf. 46, 1546 B; Studniczka, Siegesgöttin Taf 9, Abb. 43 = Ashmol. Mus. Taf. 14; de Ridder I, S. 247, Abb. 49.

[2]) Buschor S. 193, Abb. 138; Riezler 32 zeigt, wie mangelhaft noch die Kenntnis des weiblichen Körpers war und wie schematisch noch die Zeichnung erfolgte ohne Beachtung der Perspektive.



a/b) Rotfigurige Lekythen c) Weißgrundige Lekythos d) Korinthische Kanne
Sammlung Dr. Schaeffer, Frankfurt a. M.

Tafel 5



es sind nur die Firnisvorzeichnungen, die dem ganzbekleideten Körper das Gerüst geben sollten, um das die polychromen Gewänder drapiert wurden.

Vor einem Grabmal, von dem nur die zwei Stufen des Unterbaus erhalten sind, steht ein mit dem Mantel bekleideter Jüngling; in lässig bequemer Haltung, den rechten Arm auf die Hüfte gestützt, befindet er sich gewiß in Unterhaltung mit einem auf der andern Seite des Grabsteines, dessen Form wir uns nach vielen Hunderten von Beispielen in Plastik und Malerei ergänzen können, stehenden Gegenüber, Mann oder Frau. Der rotbraune Mantel läßt die rechte Brust und den rechten Arm frei, ist eng um den linken Arm gezogen, schiebt sich zu drei großen Staufalten auf der rechten Hüfte zusammen und fällt fast bis auf die Knöchel herab. Er bedeckt gleichmäßig beide Beine; die in den unteren Teilen stärker verblaßte Farbe täuscht uns vor, daß das linke Bein aus dem Mantel hervortritt. Das ist nicht der Fall. Wir können auf der einen Seite bedauern, daß von der einstigen Deckfarbe des Mantels kaum noch etwas übriggeblieben ist, auf der andern ermöglicht uns aber gerade dieser Umstand, zusammen mit dem eingestützten Arm, diese Lekythos zeitlich einem bestimmten Kreis einzuordnen und kunstgeschichtlich auszuwerten.

Das Motiv des eingestützten Arms ist alt; es findet sich schon bei Bronzen des frühen 6. Jahrhunderts und, wie mir scheint, mit Vorliebe bei Figuren, die etwas zu tragen haben, bei männlichen und weiblichen Spiegelstützen, aber auch sonst in der Kleinplastik. Es scheint der eingestützte Arm den Kopf und Nacken zu entlasten oder dem Oberkörper beim Tragen eine stärkere Versteifung zu geben. In der großen Plastik beginnt dann im 5. Jahrhundert die Reihe mit dem Oinomaos im Ostgiebel des Zeustempels von Olympia und geht weiter über den Dresdner Zeus zu den Figuren des Parthenonfrieses, gleichzeitigen Grabreliefs und des Satrapensarkophags aus Sidon. Bei dem Eros der Rückenlehne des Bostoner Gegenstückes des sogenannten ludovisischen Thrones ist das Einstützen des Armes noch nicht überzeugend. Die weibliche Reihe endet in der sogenannten Hestia Giustiniani und im Leukippidenraub des Heroons von Gjölbaschi-Trysa, doch bevorzugen die weiblichen Figuren ein anderes Schema: sie stützen die Hand mit dem Handrücken auf die Hüfte, was bisweilen auch bei Männern sich findet. Es ist dies die weniger intensive Art des Stützens. Das Motiv ins 4. Jahrhundert hinein zu verfolgen, ist hier nicht der Platz, ebensowenig für erschöpfende Ausführlichkeit; es sollen nur die großen Linien gezeigt werden.

Vergleichen wir den Oinomaos und Dresdner Zeus mit unserm Jüngling, so sehen wir den Fortschritt: das unruhige Moment des scharfgeknickten Ellbogengelenks und das Hinausstreben des Armes ist hier aufgegeben. In sanfter Biegung verläuft der Arm von der Schulter zur Hüfte, bewirkt Abrundung und Geschlossenheit des Konturs, und so ist die Figur erfüllt von Harmonie und Formschönheit, wie wir sie von dem Gipfelpunkt griechischer Kunst im 5. Jahrhundert, von der phidiasischen Epoche kennen. Hier finden wir im Parthenonfries diese selbe Abrundung des Motivs, verfeinert und in geschlossener Linienführung geboten. Es ist derselbe Unterschied zwischen dem David des Donatello aus der Zeit nach 1440 und dem des Verrocchio von 1468 oder gar dem Herkules des Pollaiuolo. Bei Donatello edle, stille Haltung und klassische Monumentalität; die letzteren betonen die Bewegungslinien, geben die Ruhe der Geschlossenheit auf und verlieren damit die Einheit der plastischen Masse.

Die Betrachtung der Art und Weise, wie der Künstler unserer Vase Stand- und Spielbein behandelt, führt uns ebenfalls in die phidiasische Zeit. Eine ganze Reihe von Vasenbildern zeigen den Fortschritt

und die Weiterentwicklung dieser Linie. Vergleichen wir die äußerste Figur links auf dem Argonautenkrater in Orvieto[1]) mit unserm Bild, so wird es uns deutlich. Der Krater steht zeitlich nahe den Figuren des Ostgiebels in Olympia. Während der Argonaut noch fest auf beiden parallelgestellten Beinen steht, löst sich in einem auf den Vasen wie in der Plastik überall deutlichen Prozeß das Spielbein vom Standbein. Das Wesentliche bei unserer Vase ist aber, daß die Lösung erst von dem Knie an beginnt: die Oberschenkel liegen noch dicht aneinander, nur Unterschenkel und Fuß werden seitwärts und auf die innere Kante des Fußballens oder auf die Zehen gesetzt. Riezler, weißgrundige Lekythen, Taf. 23, zeigt das Motiv noch nicht so stark; auch die Hand ist noch ungeschickt auf die Hüfte gesetzt, greift nur mit den Fingerspitzen den Körper an und setzt noch nicht die volle Handfläche auf[2]). Ähnlich Riezler 58, 66, 68, 71, 72, 75, 77, 85 (bei 85 hat das Mädchen schon das bewegt nach hinten wehende Gewand der Meidiasfiguren, zu denen die gleichzeitige Plastik die Analogien bietet).

Genau dasselbe finden wir auf dem Parthenonfries und stärker betont in dem polykletischen Standmotiv. Ich würde deshalb unsere Lekythos in die Zeit des Parthenonfrieses setzen, etwa kurz vor den peloponnesischen Krieg.

VI. ROTFIGURIGE OINOCHOE MIT BREITER KLEEBLATTMÜNDUNG

Taf. 6 u Abb. 1 Der dunkle Ton des Gefäßes setzte dem Photographieren den hartnäckigsten Widerstand entgegen. Höhe 0,22, Durchmesser 0,175, Fuß 0,125. Das Gefäß hat breite, schwerfällige Form, das Bildfeld sitzt unter der Mündung, ist oben und unten mit einem Kymation, rechts und links mit einem schmalen, tongrundigen Streifen abgegrenzt. Rotbrauner Ton, tiefschwarzer Firnis; das Gefäß ist teilweise zerbrochen gewesen, wieder geflickt und auf dem Firnisgrund, der an einigen Stellen beschädigt war, ab und zu übermalt. Von der Londoner Auktion.

*

Asiatische Gau'n und den heiligen Tmolus verlassend
Durchstürm' ich die Lande, dem Bromios dienend mit Lust.
Und die Mühen des Wegs nicht achtend!
Ich rufe dem Bakchios Euoi!

Die ihr wandelt in Gassen, in Häusern verweilet,
Gebt frei uns den Weg!
Und in heiligem Schweigen vernehmet es alle,
Das oft schon gesungene Lied: Es ertöne dem Gott Dionysos[3]).

Im Bakchostaumel rasen die von ihrem Gotte begeisterten Bakchen durch die Bergwälder und Schluchten des Kithairon. Blumen und Efeu im Haar, Efeu am Thyrsosstab, Hirsch- oder Pantherfelle um die Schultern und ganz leichte schleierartige Gewänder auf dem Leib, das ist ihre Tracht. Dumpf tönt die Handpauke, das Tamburin, schrill gellen die Flöten, mit beißendem Qualm flackern die Fackeln, vom Windzug angefacht. Der Bakchosgesang ertönt, vermischt mit den Euoirufen, sie halten inne im wilden Jagen, um zu Ehren des Gottes im Kulttanze sich zu drehen und

---

[1]) Furtwängler-Reichhold, Taf. 108; Buschor[1], S. 183.

[2]) Der eingestützte Arm ist auf schwarzfigurigen Vasen eine große Seltenheit; das einzige sichere Beispiel, das ich kenne, ist die kyrenäische Schale Gerh. A. V. 86. Hier zeigt sich auch ganz deutlich, daß er der Entlastung oder Versteifung des Oberkörpers dient. Ein Versuch liegt vielleicht vor bei Gerhard A. V. 127. Die Unmöglichkeit, das Motiv im Schwarzfigurigen zu verwenden, liegt recht eigentlich im Wesen dieser Technik, die eine reine Profilkunst ist, während zum eingestützten Arm eine Vorderansicht nötig ist. Frühes rotfiguriges Beispiel Buschor[1], S. 157, Beazley, S. 9 und Onesimos, Beazley, S. 89.

[3]) Die Bakchen des Euripides, deutsch von H. v. Arnim.

Milch entströmet der Erde, es strömet der Wein und der Bienen
Süßtrank, syrischer Weihrauch erfüllet die Lüfte.

Das ist der Hintergrund, von dem sich unser Vasenbild abhebt. Aber nur gedämpft, aus der Ferne klingt das tolle dionysische Treiben und Lärmen herüber, unser Schauplatz liegt abseits in einer stillen Waldschlucht.

Lieblich ist's in den Bergen,
Wenn man vom rasenden Laufe
Niedersinkt, in des bunten
Hirschfells heil'gen Mantel gehüllt . . .



Abb. 1. Rotfigurige Oinochoe
Frankfurt a. M., Dr. Schaeffer

Und der Fels lädt dazu ein! Wie gleicht seine Form einem Ruhebett. Wie schmiegt sich der weiche Frauenleib in die natürliche Lagerstätte, deren unregelmäßige Form vom Efeu umsponnen ist. Mit zurückgelegtem Oberkörper ruht die Mänade auf dem Stein, den linken Arm hat sie auf die Felslehne gelegt, matt fällt die Hand herab, der rechte Arm liegt hinter dem Kopf. Die dichte Masse des Haares setzt in kleinen Wellen gegen Stirn und Schläfe ab. Die Mänade ist nackt bis auf ein schmales schalartiges Gewandstück, das dem Rückenkontur folgt, den Körper vom Felsen trennt und über die Oberschenkel gelegt den Schoß deckt. Bis auf diesen Schal ist das Mädchen völlig nackt. Seine Nacktheit, seine Ahnungslosigkeit, seine Erschöpfung lockt den lüsternen Satyr. Mit vorsichtigen Schritten, auf den Zehenspitzen, mit gierig vorgestreckten Händen, die im nächsten Augenblick erbarmungslos fest zupacken, schleicht er sich von links heran. Ein Augenblick höchster Spannung.

*

Eine nackte Mänade, von einem Satyr überrascht, ist in der griechischen Vasenmalerei eine Seltenheit. Es ist bekannt, daß die nackte Frau in der griechischen Kunst bis zum Ende des 5. Jahrhunderts etwas Ungewöhnliches ist. Die Kunst, besonders die Plastik, kennt eigentlich nur den nackten männlichen Körper, während die Frau stets mehr oder weniger bekleidet ist. Ausnahmen bestätigen hier, wenn irgendwo, die Regel. Die Kunst wagt sich auch an den nackten weiblichen Körper, schon die archaische Kunst bildet ihn [1]), doch hat sie ihn bis auf wenige Fälle nicht erkannt. Die Künstler bilden den weiblichen Körper nach ihrem Ideal, und das ist männlich [2]). Das Ideal des weiblichen Körpers,

---

[1]) Literatur bei W. Müller, Nacktheit und Entblößung; Praschniker, öst. Jahresh. 1912, Taf. 5, S. 219ff.; 73. Bln. Winkelmannsprogramm, S. 19, Anm. 6. Th. Wiegand: Bronzefigur einer Spinnerin.

[2]) A. Köster, Zeitschrift für bild. Kunst 55, S. 169, widerspricht sich, wenn er aus der angeblichen „Vertrautheit mit den Eigenheiten" des Körpers, eine „lange vorausgegangene Übung" konstruiert, die wir „an den erhaltenen Werken nicht mehr Zug um Zug verfolgen können"; doch muß er bei der Beschreibung der Terrakotten selbst zugeben, daß

das im 4. Jahrhundert fertig ist, bildet sich — unter jonischem Einfluß — erst von der Mitte des 5. Jahrhunderts ab, und zwar unter den Gewändern. Polygnot ist da der Befruchter der attischen Kunst. Er gibt seinen Frauen die tralucida vestis und schafft die *ἱματίων λεπτότης*, die dem Körper Gelegenheit gibt, überall durch das Gewand durchzuscheinen und durchzudringen. Zeugnis ist dann die ganze Plastik des ausgehenden 5. Jahrhunderts. Nike des Paionios, Parthenon, Nereidenmonument, Phigalia, Gjölbaschi, — überall sehen wir, wie unter dem Gewand Kenntnis und Anatomie des weiblichen Körpers heranreifen. Das Esquilinische Mädchen, die Mailänder Niobide, die Münchner Badende u. a. sind Ausnahmen.

Die Kunst kennt den Typus der nackten Frau schon früh, sie verwendet ihn aber nur für bestimmte Zwecke. So finden wir selbstverständlich nackte Frauen bei den Badeszenen. Sehr beliebt ist im Schwarzfigurigen das Bad der Frauen im Brunnen- oder Badehaus unter den sprudelnden Wasserspeiern; mit dem Rotfigurigen tritt ein Waschen in oder an großen Waschbecken oder Übergießen des Körpers an dessen Stelle.

Dreiviertel aller nackten Frauen auf griechischen Vasen sind Hetären. Für diese Dienerinnen der Aphrodite ist die Nacktheit feststehende Tracht, die Kunst charakterisiert und typisiert die Hetäre bezeichnenderweise durch die Nacktheit. Die anständige griechische Frau, deren häusliches, hauptsächlich auf die Frauengemächer beschränktes Leben wir von den Vasen und Grabsteinen zur Genüge kennen, kennt Zucht und Sitte und zeigt ihren Körper nur im Kreise ihrer Geschlechtsgenossinnen beim Bad[1]) oder bei der Toilette[2]). Diese Regel gilt für das ganze 5. Jahrhundert. Umso seltsamer ist hier die Nacktheit der Mänade, denn auch die Mänade[3]) ist bis auf wenige Beispiele — soweit meine Kenntnis reicht — stets bekleidet und gewöhnlich sogar mit einem Ärmelchiton, der bis zu den Füßen reicht. Nacktheit bieten dann noch einige wenige Darstellungen, z. B. mythologischer Art, wo dieselbe inhaltlich geboten ist, wie bei der Kassandra, die der Tempelschänder Aias vom Standbild der Athene zu reißen sucht.

Durch die Veröffentlichung der Frankfurter Oinochoe erhält die schon lange bekannte Oxforder Kanne mit der schlafenden Mänade Tragodia (Taf. 7a) ein Gegenstück[1]). Das Thema ist dort wie

sie Jünglingskörper mit — horribile dictu — „weiblichen Attributen" sind. Wo steckt da die „staunenswerte Kenntnis des weiblichen Körpers"? Er setzt die Sekline des Euphronios um rund 50 Jahre zu spät auf die Mitte des 5. Jahrhunderts! Die letzte seiner Terrakotten, die Puppe, kann mit Hilfe des Onos oder Epinetron aus Eretria, Nat. Mus. 1629, ziemlich genau datiert werden. Eph. Arch 1897, Taf. 9 u. 10. (Besser die Photographie Athen N. M. 385—387.) Die Frauenprotome an diesem Onos, der den Stil des Meidias zeigt, ist etwas älter als die Puppe, die ich in den Anfang des 4. Jahrhunderts setzen würde. Ähnliche Puppen auf den attischen Grabreliefs. Conze 814, 815 = Furtw. hund. Taf. 27 nr 199, 818, 880, 882. (Herr Dir. Zahn machte mich freundlichst noch auf ein Ohrgehänge des Bln. Antiquariums mit kleinen goldenen Püppchen, I. Nr. 10823, aufmerksam.) Eine weitere derartige Puppe befindet sich in der städtischen Galerie zu Frankfurt, Kat.-Nr. 200, doch hatte sie im Gegensatz zu der Katalogerklärung nie angesetzte Glieder, wie die Grabsteine beweisen.

[1]) Unserer Vase sehr nahe zu stehen scheint Elite cér. IV, Taf. 10, soweit man das nach der alten Zeichnung feststellen kann. Der Fels mit den Efeuranken, die Zeichnung des Gewandstückes zeigen eine weitgehende Übereinstimmung.

[2]) Hierher gehören die Spiegel, deren Handgriffe oft nackte Frauen darstellen.

[3]) Im korinthischen und schwarzfigurigen Stil des 6. Jahrhunderts ist die Mänade bisweilen nackt; diese Nacktheit ist dort durch ästhetische Zwecke bedingt und durch den Wunsch, Wechsel der Farbe und Polychromie, schwarz-rot-weiß, herbeizuführen.

[1]) Journ. of hell. stud. 1905, Taf. 1; Nicole, Meidias, S. 115, Abb. 26, S. 116, Anm. 1; Robert, arch. Herm. S. 16; Buschor[1], S. 192.

hier dasselbe, nur die Form der Darstellung ist variiert. Auf der Oxforder Kanne sitzt die Mänade auf einem Fels, der mehr die Form eines Sessels hat; dadurch ist der ganze Körper mehr aufgerichtet, zwischen Fels und Beinen, Leib und Arm ist Luft, so daß das Ganze gelockerter ist. Die Mänade ist ganz nackt, sie hat einen Efeukranz in dem vom Tanzen aufgelösten und in Ringellocken auf die Schultern fallenden Haar und schläft mit vorgeneigtem Kopf. Auf dem Felsen hat sie sich eine weiche Unterlage von Fell und Gewand, dem erhitzten Körper gleichzeitig dadurch Kühlung verschafft. Der Satyr zeigt nicht die lüsterne Gier des Frankfurter Exemplars: tölpelhaft, täppisch tanzt er einher, den linken Arm mehr freudig überrascht als zum Greifen bereit erhoben. Die Wiedergabe der anatomischen Einzelheiten bei der Mänade, die Falten des Bauches, die Verkürzung der rechten Brust und Schulter, die Differenzierung in der Stellung und Zeichnung der Beine zeigen einen Künstler reiferen Könnens als den der Frankfurter Vase. Hier stören die unerträglich hart nebeneinander gelegten Beine, der anatomisch wie perspektivisch falsche Ansatz des rechten Beines an der Hüfte, die Verzeichnung der rechten Brust. Der Satyr hingegen ist ungleich besser als der Oxforder.

Für die Zeichnung des nackten Körpers der Mänade auf der Frankfurter Kanne finde ich die nächste Analogie auf einer weißgrundigen Lekythos (Riezler, Taf. 36). Die Ähnlichkeit der Aktanlage bei beiden ist groß, dieselbe Verkürzung des über die Stuhllehne gelegten Armes, das gleiche, etwas preziös-manirierte Spreizen einzelner Finger, die Wiedergabe des Haares, die weiche Form des Bauchkonturs und der Brüste, die Art, wie der Mantel um die Hüfte gelegt ist, legen meines Erachtens die Verwandtschaft nahe. Stilistisch weiter ist die Lekythos in der Wiedergabe der Beine. Ich glaube nun, daß von der Übung an weißgrundigen Lekythen her, die, wie oben erwähnt, den Künstlern Gelegenheit zur Darstellung des nackten weiblichen Körpers boten, unser Künstler dieses Novum einer nackten Mänade gewagt hat.

Für den Stil und damit auch für die Datierung wichtig ist das Gewand. Es ist überaus merkwürdig in der Form, wie es den Körper deckt. Scheinbar hat hier ein letzter Rest von Scheu den Künstler davon abgehalten, das Mädchen völlig nackt zu zeichnen. Die Art, die Gewandflächen mit einer Unzahl parallel laufender Falten zu füllen, wodurch auch die Feinheit des Stoffes wiedergegeben wird, sodann die Manier der nach der Mittellinie zulaufenden und das Bein plastisch wiedergebenden Falten kennen wir von Meidias.

Für Meidias wiederum, der sich in Mänadendarstellungen erschöpft, ist es charakteristisch, den Figuren ein Gewandstück als Unterlage zu geben, das öfters auf eine weitere Strecke den Kontur des Körpers begleitet, wie hier das Gewand zwischen Körper und Fels. Für Meidias aber sind die Figuren zu plump, das perspektivische Können des Malers zu gering. Der Satyr ähnelt in der Zeichnung, nicht in der Haltung, dem einer Nolanischen Amphora der Bibliothèque nationale (de Ridder II, S. 275 und Taf. 12, Abb. 375), die Beazley (S. 167ff.) dem painter of the Boston Phiale zuschreibt. Ich würde die beiden Kannen in die perikleische Zeit vor Meidias setzen, und zwar so, daß die Frankfurter älter als die Oxforder ist; die Satyrn haben enge Beziehungen zu dem Beazleyschen Euaionmaler, der seinerseits den mit Efeu umrankten Felsen kennt. Die schlagendste Analogie findet sich bei Reichhold, Skizzenbuch griechischer Meister, Taf. 56.

Dasselbe Thema bringt die griechische Vasenmalerei schon Jahrzehnte früher:

1. Louvre G 206, Nolanische Amphora (Taf. 7b nach Ann. 1878, Taf. I_1; Furtwängler, Annali 1878, Taf. I ; Beazley, S. 138. Die Literatur über ähnliche Darstellungen bei Heydemann, Neapel, S. 706, 707, Nr. 313).

2. Schale in Baltimore (Taf. 7c nach Am. Journ. Arch. 1917, S. 162, Abb. 3). Die Mänade schläft nicht, sie ist nur völlig erschöpft an einem Felsen zusammengesunken. Der Stil der Zeichnung ist fast der gleiche wie bei Nr. 1, doch liegt ein großer Fortschritt in dem unerhört kühnen Umbiegen der Beine im Kniegelenk nach dem Hintergrund und in der perspektivischen Zeichnung der Hand, die allmählich hinter dem Schenkel verschwindet.

3. Schale in Boston 01.8072. Stil des Makron; Innen: Kornast; Außen: A. u. B.: Satyrn, die eine schlafende Mänade attackieren (Beazley S. 102).

4. Annali 1878, Taf. I. Brit. Mus. E 555. Ein zweites, gleiches Stück im Museo artistico in Rom, dessen Vasenschätze bald veröffentlicht werden sollen. Hier fehlt der Fels, von links her hat sich ein Satyr lang am Boden hingestreckt aufs Knie niedergelassen und scheint seinen Genossen, der hinter dem Kopf der Schlafenden heranschleicht, ein Zeichen zu geben.

5. Oinochoe in Boston (Taf. 7d nach Beazley S. 178, Abb. 110). Die gelagerte nackte Mänade ist weit anspruchsvoller als ihre Schwestern. Sie liegt auf ihrem Mantel, der der Körperkontur vom Nacken bis zum Knie folgt und hat sich ein prall gefülltes Kissen in den Rücken geschoben. Rechts und links zwei Satyrn mit den typischen, auch in der Plastik wiederkehrenden Gesten des Erstaunens oder Erschreckens. Sie müssen also nicht notwendig auf ein Satyrspiel zurückzuführen sein. Das Schema ist das gleiche wie bei Nr. 3 (Brit. Mus. E 555 und de Ridder II, S. 275) (denn der auf der Rückseite dieser Nolanischen Amphora befindliche Satyr gehört zur Komposition oder besser zur Vorlage des Zeichenmusterbuches) und Nr. 2 (Baltimore). Ich stelle also noch einmal die beiden Typen fest: a) eine schlafende Mänade von einem Satyr überrascht; b) eine wache oder schlafende Mänade von zwei Satyrn in die Mitte genommen.

Schon Beazley weist darauf hin, daß sich das alte Spiel zwischen Satyr und Mänade in ruhigeren Formen wiederholt. Wie auf der Phineusschale die badenden und sich putzenden Nymphen von geilen Satyrn beschlichen, wie bei Brygos[1]) und seinen Zeitgenossen[2]) mit höchst drastischer und elementarer Wucht Hera und die Götterbotin Iris von den zudringlichen Satyrn überfallen werden, so auch hier die Verbildlichung des Naturtriebes der Satyrn, dessen Personifikation sie ja sind, doch in neuem Gewand. Hier setzen sich überfallene und handgreiflich attackierte Mänaden nicht mit ihrem Thyrsos zur Wehr, hier sind sie wehrlos, sie schlafen. Es sind ihrer nicht allzuviel, doch genügt ihre Zahl, um sie zu beachten. Auf sie passen wiederum die euripideischen Verse:

> Sie schliefen alle friedlich hingestreckt,
> Die eine rücklings in das Tanngezweig gelehnt,
> Die andre bettend in der Eiche Laub das Haupt,
> Wie's eben kam, züchtig und keusch, nicht wie du meinst,
> Daß sie von Weingenuß und Flötenklang berauscht
> Der Liebe pflegen in des Waldes Einsamkeit.

*

[1]) Furtw.-Reichh. 47. Schale des Brygos.

[2]) Furtw.-Reichh. 46. Schale des Makron.



Rotfigurige Oinochoe / Sammlung Dr. Schaeffer, Frankfurt a. M.

Tafel 6



Neben diesen wenigen schlafenden Mänaden ist die Zahl der tanzenden und tollenden, mit ihrem Herrn und Gebieter umherschweifenden und schwärmenden Schwestern und der zum Thiasos gehörenden Satyrn Legion. Die Grundstimmung des ganzen Zeitalters ist dionysisch, und der Menschenkenner Euripides verstand die Psyche seiner Zeit. Meidias steht ganz im dionysischen Banne, Künstler seines Kreises, namenlos wie so viele, um so mehr bestrebt, allen Satyrn und Mänaden einen passenden Namen zu geben, folgen seiner Tradition, sie alle sind Meister der Bewegungsdarstellung, des Tanzes in allen seinen Phasen, vom leichten rhythmischen Schwingen und Drehen bis zum tollsten Wirbel und todesmatten Hintaumeln auf die blumige Wiese oder in den Arm hilfsbereiter Gefährtinnen[1]. Dieses ausgehende 5. Jahrhundert mit seiner dionysischen Malerei befruchtet die unteritalienischen Werkstätten, die bis zur Geistlosigkeit und trockensten Öde ihre stereotypen Satyrn und Mänaden mit Kränzen, Körben, Früchten, Eiern, Thymiaterien, Laternen, Fackeln usw. fast nach der Schablone malen.

Diese dionysische Kunst hat natürlich ihren greifbaren Mittelpunkt in den Wandgemälden des Dionysostempels. Mag dieser auch für die Zeit unserer Kanne zu spät sein, eines ist sicher, seine Wandgemälde sind keine Originalschöpfungen, sie folgten der großen Tradition der Wand- und Tafelmalerei der kimonischen und perikleischen Zeit, von der wir kaum Spuren, es sei denn in der Literatur und Vasenmalerei, haben. Den Einfluß jonischer Wand- und Tafelmalerei kann man sich nicht stark genug vorstellen; hier holt sich das Kunsthandwerk seine Anregungen, die es teils schematisch, teils variiert weitergibt.

Den schlafenden Mänaden ist die von Theseus verlassene Ariadne an die Seite zu setzen; ein Vasenbild, das noch an den Anfang des 5. Jahrhunderts gehört, zeigt sie; sie war gleichfalls dargestellt auf einem Wandgemälde des Dionysostempels. Eins dieser Wandgemälde zeigte den Tod des Pentheus, den andrerseits Euripides dramatisch in seinen „Bakchen" verwendete. So hängt eins am andern, so schließt sich der Ring in diesem ganzen dionysischen Kreis. Auch Ariadne gehört hinein, er nimmt sie auf, so wie er sich bei andern Darstellungen in fremde Sagen drängt. Der Maler Timanthes malte einen schlafenden Polyphem — man beachte wieder das Schlafen; mutwillige Satyrn umschwärmen ihn und messen seine Größe[2], indem sie an seinem Daumen ihren Thyrsos als Maßstab anlegen[3]. Die Vase in Richmond[4] des ausgehenden 5. Jahrhunderts zeigt die Blendung des schlafenden Polyphem durch Odysseus und seine Genossen; rechts unten treiben sich ein paar unnütze Satyrn herum; die Satyrn des euripideischen Kyklops, die Timanthes zu seinem Gemälde angeregt hatten, haben sich hier in eine Odyssee-Episode eingeschlichen.

Vom 5. Jahrhundert führt die Linie weiter ins vierte. Hier wird das Thema nur wieder aufgenommen und weitergeführt, aber aus den literarischen Notizen ersehen wir folgendes: die Übernahme aus dem 5. Jahrhundert erfolgte in engem Anschluß an dieses in der Stoffwahl. So malte „Nicomachus, Aristiaci filius, nobiles Bacchas obreptantibus satyris[5]". In der Diadochenzeit schuf Protogenes seinen „satyrum, quem anapauomenon vocant[6]", einen Vorläufer jenes prachtvollen ausruhenden barberi-

[1]) Furtw., Sammlg. Sabouroff, Taf. 55; hier ruht eine Mänade, deren Kopf leider zerstört ist, langausgestreckt auf dem Boden. Es ist daher unentschieden, ob sie schläft oder nur ermattet am Boden liegt. Ihre Lage wie Ann. 1878, Taf. I. Ähnliches Zusammenbrechen oder Ruhepause beim Tanz zeigen auch Kleinbronzen des ausgehenden 5. Jahrhunderts, vgl. Neugebauer, antike Bronzestatuetten, Taf. 40 u. 41.

[2]) Overbeck, Schriftquellen 1742. Plin. N. H. 35, 74, Cyclops dormiens. [3]) Robert, Bild und Lied, S. 35.

[4]) A. J. 1891, Taf. 6. [5]) Plin. N. H. 35, 109. [6]) Plin. N. H. 35, 106.

nischen Fauns in München[1]). Und nun bevölkerte, über diese Brücke aus dem 5. Jahrhundert in den Hellenismus geführt, der Nachahmungstrieb die öffentlichen Anlagen und Parks, die privaten Gärten und Landsitze mit dem Gewimmel tanzender, musizierender Satyrn und Mänaden, er belebte die Blumenbeete und Gebüschgruppen oder Quellen und Brunnen mit schlafenden Nymphen, Eroten, Hirten; eine erlauchtere Gesellschaft treffen wir mitunter an, Ariadne und Endymion[2]), den schönen Schläfer, fast alle im gleichen Typus[3]), meist den Arm, wie unsere Frankfurter Mänade, über den Kopf gelegt. Es ist ein Ruhegestus[4]), der auch bei sitzenden[5]) und stehenden Figuren, leierspielenden Apollines z. B. vorkommt. Die Hermaphroditen[6]) sind meines Erachtens stets in Innenräumen aufgestellt gewesen zum stillen und bequemen Genuß des Besitzers. Diese gleiche dionysische und mythologische Welt findet Eingang in die Wandmalerei des Hellenismus; auch hier sehen wir, wie die alten Typen des 5. Jahrhunderts beibehalten werden. Es wird nur von wenigen bedeutenden Künstlern Neues geschaffen, es ist jetzt die Kunst mehr oder minder eine glatte Handwerksmäßigkeit, die die große Nachfrage befriedigen muß. Wie die Typen aus dem 5. Jahrhundert geholt werden, zeigen auch die vielen Statuen von Satyrn, die den jungen Dionysos oder Satyrknaben auf Schulter und Nacken reiten lassen. Die Vorbilder aus dem 5. Jahrhundert bieten die Vasen Inghirami vasi fitt. 268; A. D. I 36; Beazley, p. 58. Auch die später so beliebte paarweise Gruppierung von Statuen hat ihre Vorbilder im 5. Jahrhundert in vielen engverschlungenen Satyrn- und Mänadenpaaren.

*

Bei der Ariadne haben wir also folgende Typenwanderung: Vasenbild und Wandmalerei des 5. Jahrhunderts (daran angeschlossen eine unteritalische Seitenlinie, Scherbe in Bonn und Vase in Gela[7]), Statue in Florenz und Rom, pompejanische Wandbilder, römische Sarkophagreliefs, Bronzemünze aus Perinth[8]) aus der Zeit des Alexander Severus. Ein ähnliches Stemma konnte ich für die Darstellungen der Antiopesage[9]) aufstellen, eine Hauptlinie, die vom Bühnenbild des euripideischen Dramas über die unteritalische Berliner Dirkevase, über hellenistische Wandmalerei und etruskische Aschenkisten zum farnesischen Stier des Apollonios und Tauriskos führten, mit einer Seitenlinie über Kleinasien, von wo (Relief Rom—via Margutta) der asiatische Buckelstier in die Komposition eindrang. Ähnlich finden wir es nun auch bei der schlafenden Mänade. Ihr Typus, geschaffen im 5. Jahrh., ist im vierten auf Denkmälern nicht nachgewiesen, taucht aber im Hellenistischen in Werken der Kleinplastik wieder auf. Terrakotten[10]) (Abb. 2) zeigen die ermattet auf den Felsen ge-

[1]) Neapler Bronze, Brunn-Bruckmann 594.

[2]) Wiener Gruppe aus Catajo: Arndt-Amelung, Einzelaufn. 35. Robert, Sark. III, 12—25. Lukian, Göttergespräche 11, 2.

[3]) Daß man die Arme auch anders legen kann, zeigen zahlreiche Statuen und Terrakotten; auch zwei kleine schwarzgefirnißte figürliche Tongefäße: de Ridder, bibl. nat. II, Taf. 33 (1255); Dresden A. A. XIII, S. 138.

[4]) Literatur: Pottier-Reinach, nécr. de Myrina, S. 360ff. Winter A. J. 1891, S. 273; Behn, Ficoronische Ciste, S. 40 Rhein. Museum 25, S. 153 u. 155 Anm.

[5]) Olympos im Wettstreit des Apoll und Marsyas. Furtw.-Reichh., Taf. 87.

[6]) Br. Br. 505.

[7]) v. Salis, A. J. 1910, S. 127ff.; Hauser in F. R. 120, Text S. 327, Anm. 1.

[8]) Müller-Wieseler, Denkm. a. K. II, 417.

[9]) de Euripidis Antiopa, Diss. inaug., Berlin 1914.

[10]) Furtw., Sammlg. Saburoff, Taf. 90.



a) Kanne in Oxford b) „Nolanische“ Amphora im Louvre c) Schale in Baltimore d) Kanne in Boston

Tafel 7



sunkene Tänzerin, ihrer Hand entfiel das Tamburin, schwerer Schlaf senkte sich auf ihre Augenlider[1]).

Vielleicht dürfen wir zwei Köpfe schlafender Mädchen in den Kreis unserer Betrachtungen ziehen, nämlich den Kopf der Schläferin aus Subiaco[2]) und die sog. Medusa Ludovisi[3]). In wirren Strähnen fällt hier das Haar auf die Wangen der Schlafenden, sie sind feucht von der körperlichen Anstrengung in ihrem Dienste um den Gott, die Augen liegen tief beschattet in den Höhlen, physische Ermattung, gänzliche Erschöpfung spricht aus diesen Zügen. Alles andre, was zugunsten der Erinystheorie hineininterpretiert worden ist, die unerbittliche Strenge des rächenden Dämon oder das Grauen vor dem Tode zugunsten der „sterbenden Meduse", ist meines Erachtens viel gesuchter. Diese Statue der schlafenden Mänade wäre ein prächtiges Gegenstück zum schlafenden Satyr[4]).

Unser schon für das 5. Jahrhundert festgestellter Typus des schlafenden oder ausruhenden Menschen, der den Arm über den Kopf legt, ist mit dem Hellenismus noch nicht abgeschlossen. Die römischen Sarkophage nehmen die Darstellungen von Ariadne[5]) und Endymion[6]) auf, übertragen den Typus auf Mars und Rhea Silvia, lagern die Figuren dann in den Schoß rein römischer Personifikationen, die ihrerseits formal dem Hellenismus entnommen sind, wie Somnus, und führen die Tradition bis in die späte römische Kaiserzeit, wo wir den Typus, anscheinend Endymion, noch auf architektonischen Terrakotten wiederfinden[7]).

*

Interessant, aber nicht weiter merkwürdig ist die Tatsache, daß die römisch-christliche Kunst die alten Schemata auf ihre alt- und neutestamentlichen Bilder überträgt. So finden wir in dieser uns nun bekannten Stellung den Propheten Jonas höchst behaglich unter seiner Kürbislaube, gegen den Sonnenstich geschützt, auf Wandmalereien der Priscillakatakomben[8]) vom Beginn des 2. Jahrhunderts und im Coemeterium Callisti[9]), auf einem kleinen Kindersarkophag von Porta Angelica[10]), jetzt in Kopenhagen und auf einem großen Sarkophag im Lateran, Nr. 119[11]). Auch der Gichtbrüchige jenes bekannten Heilungswunders wiederholt das Schema[12]).

Die letzten deutlich greifbaren Ausläufer haben wir im Mittelalter, wo die Renaissance auf das Altertum zurückgriff, wo die Künstler, Architekten, Maler, Bildhauer an den Ruinen Roms und an seinen Kunstschätzen lernten und immer wieder den starken Einfluß antiker Kunst auf ihr Denken und Schaffen bezeugten. So ist nicht gerade zufällig auf Tizians „Bacchusfest" im Prado zu Madrid (1519)[13]) die nackte Schläferin mit dem über den Kopf gelegten Arm so in den Vordergrund geschoben. In das ausgelassene dionysische Treiben mit Tanzen und Zechen hat der Künstler das nackte Mädchen, Bakche oder Ariadne, als starken Ruhepunkt und Lichtfleck gegenüber dem rhythmischen Gewoge

---

[1]) Expedition Ernst Sieglin I, die Necropole von Kôm-esch Schuka, S. 256, Fig. 192, in Anlehnung an die Ariadne.
[2]) Helbig 1355; Löwy, griech. Plastik, Taf. 150, Nr. 260.
[3]) Br. Br. 238; Löwy, Taf. 150, Nr. 261.
[4]) Br. Br. 4; Bulle, A. J. 1901, S. 1 ff.
[5]) Robert, Sarkophage III 3, Taf. 133, Nr. 429.
[6]) Robert, Sarkophage III 1, Taf. 12—25.
[7]) v. Rhoden-Winnefeld, architekt. römische Tonreliefs der Kaiserzeit, Taf. 137.
[8]) Poulsen, das Christusbild in der ersten Christenzeit, S. 29 = Schultze, Katakomben, S. 109.
[9]) v. Sybel, christl. Antike I, S. 254.
[10]) Poulsen, s. o.; v. Sybel II, Abb. 6.
[11]) v. Sybel II, Abb. 5; Schultze, S. 176, Abb. 61.
[12]) Lateran Nr. 125 Schultze, S. 178; v. Sybel II, Abb. 32.
[13]) Künstlermonographien 29: H. Knackfuß, Tizian, S. 39. Abb. 33.

der Tänzer und dem schattenden Dunkel der Bäume in die Bildecke gelegt. Er wiederholt in hohem Alter das Motiv in der „Venus von Pardo“ im Louvre[1]).

Mit der Renaissance stirbt die Gattung der Mänaden aus; im 18. Jahrhundert tritt die Schäferin an ihre Stelle, z. B. auf den Gemälden von Watteau; sie übernimmt in vieler Hinsicht die Rolle der antiken Mänade. Auch sie bevölkert das Freie, Wiese, Feld und Wald, bildet die anmutige, charmante Staffage einer lieblichen Landschaft und entzückt den Beschauer durch die Grazie ihrer Bewegungen oder durch die Reize ihres Körpers[2]).

[1]) Ebenda S. 145, Abb. 119.

[2]) Monographien des Kunstgewerbes, herausgegeben von Sponsel, Bd. VIII: Christian Scherer, Elfenbeinplastik. S. 91, Abb. 75.



Abb. 2. Schlafende Mänade



Abb. 3. Schmalseite eines Reliquienschreines
Darmstadt, Hess. Landesmuseum

EIN GEMALTER RELIQUIENSCHREIN

VON

AUGUST FEIGEL

Unter den bisher nicht ausgestellten Beständen des Landesmuseums zu Darmstadt befanden sich sechs kleine gemalte Holztafeln, die der äußeren Herrichtung sowie dem Stile der Bilder nach zusammengehören. Da die Bedeutung dieser einzelnen Teile künstlerisch und kunstgeschichtlich groß genug erschien, erhob sich die Frage, auf welche Weise man sie ausstellen solle. Von vornherein war es klar, daß sie ehemals ein Ganzes bildeten. Versuche, sie in Form eines Altärchens zusammenzusetzen, führten aber zu keinem Ergebnis. Der Inhalt der gemalten Geschichten legte nun den Gedanken nahe, die Holztäfelchen mit dem Reliquienkult in Verbindung zu setzen; und wirklich bot die Form eines Reliquienschreines die beste Art, die einzelnen Teile ungezwungen wieder zu vereinigen. Die Gesamtaufnahme (Abb. 4) macht eine nähere Beschreibung überflüssig. Bei der Wiederherstellung wurde nur das Allernotwendigste des Rahmenwerks ergänzt, gerade genug, um die einzelnen Teile zusammenzuhalten.



Abb. 4. Reliquienschrein Darmstadt, Hess. Landesmuseum

Alles übrige muß die Phantasie des Beschauers dazu ergänzen; und hierbei hat man weiten Spielraum, besonders wenn man sich an andere bekannte Werke dieser Art, z. B. den Ursulaschrein Memlings erinnert. Denn sicherlich war auch unser Schrein mit Treppenstufen, Maßwerk, Fialen, Pfeilern und Gesimsen, die wohl alle reich vergoldet waren, geschmückt. Heute noch sind in den Umrahmungen die Spuren bemerkbar, die durch das Befestigen solcher Teile verursacht wurden. Der Schrein hat, so wie er heute dasteht, eine Länge von ungefähr 1,35 Meter, die Firsthöhe beträgt 0,32 Meter. In Wirklichkeit wird er ursprünglich wohl etwas länger und höher gewesen sein, je nachdem man die dazugekommenen Zierglieder bemessen hatte. Die Form ist die der alten Schreine, die aus den Werkstätten der rheinischen Goldschmiede der romanischen und gotischen Zeit stammen. Ursprünglich hatte er zwei Türen. Eine in der Mitte der Hauptseite, bestehend aus zwei Flügeln, die auf beiden Seiten bemalt sind. Sie wurde wohl beim Gottesdienst benutzt, wenn man Reliquienteile aus dem Schreine zur Verehrung durch die Gläubigen herausholen wollte. Dann zeigten die aufgeklappten Flügeltüren, ähnlich wie auf Tabernakeltüren, zwei Engel mit Weihrauchfässern. Die zweite Tür befindet sich auf der einen Schmalseite und wurde wohl angebracht, um das Herausnehmen größerer Reliquienteile zu ermöglichen (Abb. 6).

Der Schrein war zur Aufnahme von Reliquien des hl. Antonius, des Einsiedlers, bestimmt, denn die kleinen Gemälde handeln ausschließlich von ihm, und zwar wird der Verlauf seines Lebens auf den beiden Schmalseiten, der mittleren Türe und auf dem Dache geschildert, während die beiden 3 teiligen langen Tafeln der Vorderseite die Schilderung der Auffindung seines Leichnams aufnimmt. Bei beiden Szenenreihen hält sich der Maler an die in der legenda aurea niedergelegte Überlieferung. So sehen wir, wie der Heilige in seiner Jugend sein Hab und Gut an Arme und Kranke verteilt (Abb. 3). Dann zieht er sich in ein Kloster zurück; wird dessen Abt und genießt die Verehrung zahlreicher Mönche die sein heiliges Leben angelockt, sowie der Armen und Kranken, denen er seine Liebe geschenkt hat (Abb. 6). Doch als sein Ruhm immer heller erstrahlt, bekommt er die Weisung, daß er nicht den rechten Weg zur Heiligung eingeschlagen habe. Er zieht sich in die Wüste zurück und kommt zum hl. Paulus. Diese Begegnung fehlt hier in der Szenenfolge, sie war sicherlich auf dem Dache gemalt. Und nun in der Einsamkeit der Wüste setzen die Versuchungen und Quälereien ein, die der Heilige durch die bösen Geister auszustehen hat. Einmal, als er fasten will, versucht ihn der Teufel im Mönchsgewand mit einem Brote. Er schlägt ihn mit seinem Stab in die Flucht (Abb. 4 Dach). Das andere Mal kommen einige der Höllenbewohner in Gestalt von phantastischen, scheußlichen Tieren und zwicken, zerren



Abb. 5. Teil der Vorderseite eines Reliquienschreines Darmstadt, Hess. Landesmuseum

und schlagen ihn. Es ist die Szene, die wir von Schongauer und Grünewald her kennen. Auf der linken Flügeltür ist dargestellt, wie ein schöner Jüngling ihn versucht, aber durch ihn bekehrt wird (Tafel 8a). Einen kurzen Auszug aus der prachtvoll phantastischen, an gruseligen Abenteuern und wunderbaren Geschehnissen reichen Geschichte von der Auffindung des hl. Leichnams stellen die sechs Bilder auf den beiden Langtafeln dar. Wir sehen, wie die Tochter des Kaisers Konstantin, die Prinzessin Sophia mit ihren Hofdamen im Hofgarten zu Byzanz lustwandelt und von einem Brunnen trinkt. (Abb. 7). Dadurch bekommen die bösen Geister Macht über sie; sie wird vom Teufel besessen, der in seiner Dummheit aus ihr herausruft, nur der hl. Antonius könne ihn wieder vertreiben. Aber kein Gelehrter und Geistlicher kann dem Kaiser angeben, wo der Leichnam des Heiligen zu finden sei. Da kommt der Fürstengel Gabriel selber des Nachts zu Konstantin und verrät ihm, daß das kostbare Heiligtum im fernen Ägypterland zu finden ist. Er läßt sofort den Bischof Theophilus von Konstantinopel kommen und dieser geht mit zwölf Pfaffen zu Schiff. Ein günstiger Wind bläht bald die Segel und führt ihn mit seinen Gefährten aufs hohe Meer und schließlich ans Ziel (Abb. 4). Im Ägypterland müssen sie die wunderbarsten Abenteuer bestehen, bis zwei Leoparden sie an den Platz führen, wo der hl. Leichnam begraben liegt. Die beiden Tiere machen sich selbst an die Arbeit und graben den Heiligen mit ihren Tatzen aus der Erde (Abb. 5). Nun beginnt der Triumphzug des hl. Antonius durch Palästina und Kleinasien, bei dem besonders die bösen Geister, die den Heiligen zu seinen Lebzeiten so oft versucht und gequält haben, vieles erdulden müssen. Der Kaiser eilt dem Zug entgegen und begleitet die Reliquien, die inzwischen in einen kostbaren Schrein gelegt wurden, nach Konstantinopel, wo sie von Volk und Klerus mit großen Feierlichkeiten empfangen werden (Abb. 5). Der Reliquienschrein wird in der Sophienkirche auf dem Altar aufgestellt, und die beiden Leoparden, die bis hierher gefolgt sind, übernehmen zu den Seiten des Altars die Ehrenwache. Die kranke Kaisertochter, die bis jetzt gefesselt hinter starken Mauern gehalten werden mußte, wird zu den Reliquien geführt, und sofort verläßt der Teufel unter großem Geschrei den gequälten Körper der Kranken (Abb. 5).

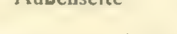
Damit die beiden Legendenreihen auch äußerlich als verschieden gekennzeichnet und dadurch vom Beschauer nicht so leicht durcheinandergeworfen werden, unterscheiden sie sich farbig voneinander.

Die Szenen aus dem Leben des Heiligen werden stark gedämpft, während die sechs Szenen mit der Auffindung der Reliquien wirkungsvolle farbige Akzente haben; meistens wird hier ein leuchtendes Rot durch ein sattes Blau oder lebhaftes Maigrün unterstrichen. Überhaupt macht die farbige Haltung dieser Bildchen einen festlich-heiteren, aber durchaus keinen bunten Eindruck. Sie schließen sich in dieser Beziehung den anderen mittelrheinischen Werken — der Schrein wird wohl auch einer mittelrheinischen Werkstätte entstammen — an, wenn es überhaupt angängig ist, diese kleinen miniaturartigen Bildchen mit den großen Tafelbildern zu vergleichen. So ist es auch kein Zufall, wenn die farbige Haltung des Schreines am meisten mit der des Schottener Altars übereinstimmt, dessen Gemälde ja durchaus miniaturenhaften Charakter besitzen [1]). Auch dort haben die Farbenakkorde nicht mehr den vollen, sonoren Orgelklang, den man beim großen Friedberger Altar zu vernehmen glaubt, sondern sie sind lieblicher, heiterer, weltfreudiger. Aus derselben Stimmung heraus erklärt sich auch die reichliche Verwendung des Goldbrokates hier wie dort. Die Gewänder der beiden Engel auf der Rückseite der Türflügel sind durch rote und grüne Lasuren auf Gold, das in reichen Mustern wieder herausradiert ist, hergestellt, ganz ähnlich den Prunkgewändern auf dem Schottener Altar. Und dieselbe weltlich-vornehme Haltung kehrt bei den Frauen wieder: bei dem Schottener Altar hat Maria eine ähnliche höfische Haltung, wie hier die Kaisertochter. Einen Anhalt für die zeitliche Festlegung des Schreines gibt auch die Form der Haube der einen Hofdame. Sie kehrt ganz ähnlich auf dem Grabmal der Sophie v. Stein in Sayn wieder, für das Lehfeldt im Inventar Reg. Bez. Coblenz das Datum 1408 angibt. (Gütige Mitteilung von Frl. Ottilie Rady.)

Der Schrein ist in der Zeit entstanden, als die deutschen Maler in ihrem Ringen um die Raumgestaltung einen großen Schritt vorwärts getan haben. Schon auf dem großen Friedberger Altar, und zwar auf dem erhaltenen Flügel (siehe Fr. Back: Mittelrheinische Kunst, Tafel 40), wird dies Problem ernstlich angepackt. Aber dort sind die Architekturen und die Baldachine noch durchaus phantastisch, nicht bloß in der Zeichnung, sondern auch in Farbengebung, und die Menschen stehen und gehen noch nicht in diesen architektonischen Gehäusen. Aber hier bei dem Antoniusschrein ist alles schon viel mehr der Wirklichkeit nachempfunden. Die Prinzessin mit ihren Damen bewegt sich in dem weiträumigen Garten; bei der Auffindung des hl. Leichnams ist durch die Hintereinanderschachtelung der Tiere und der Menschen eine deutlich fühlbare Raumtiefe entstanden. Aber das Erstaunlichste ist doch in dem Bilde geleistet, wo der junge Heilige die Armen beschenkt (Abb. 3). Das Zimmer, in dem Antonius steht, ist in seiner räumlichen Ausdehnung ganz glaubhaft geschildert. Schon der gotische Rahmen, der das Bild begrenzt und auf die Größe der anderen Schmalseite bringt, die als Türe dient und deshalb kleiner sein mußte, ist plastisch gehalten und gibt mit seinen in das Bild hineinstoßenden Abtreppungen schon stark sprechende Tiefenvorstellungen. Das Zimmer selbst öffnet sich nun nicht parallel zur Bildebene, sondern der Ausschnitt geht schräg in das Bild hinein, und dann wird der Blick durch abwechselnd eckige und runde Türen an Wänden, die sich durch einen dazwischengestellten, überschnittenen Stuhl voneinander lösen, in den Hintergrund geführt. Dieser öffnet sich wieder, und wir schauen in einen anderen dunklen Raum, in dem eine Treppe ins obere Stockwerk leitet. Auch auf der rechten Seite wird die Zimmerwand unterbrochen, und wir blicken hier in ein dunkles Gelaß, aus dem kupfernes, von einem Gitter zum Teil überschnittenes Geschirr hervorleuchtet. Auch die

[1]) S. Feigel, Der Schottener Altar. Zeitschr. f. christl. Kunst, 1911, S. 70ff.



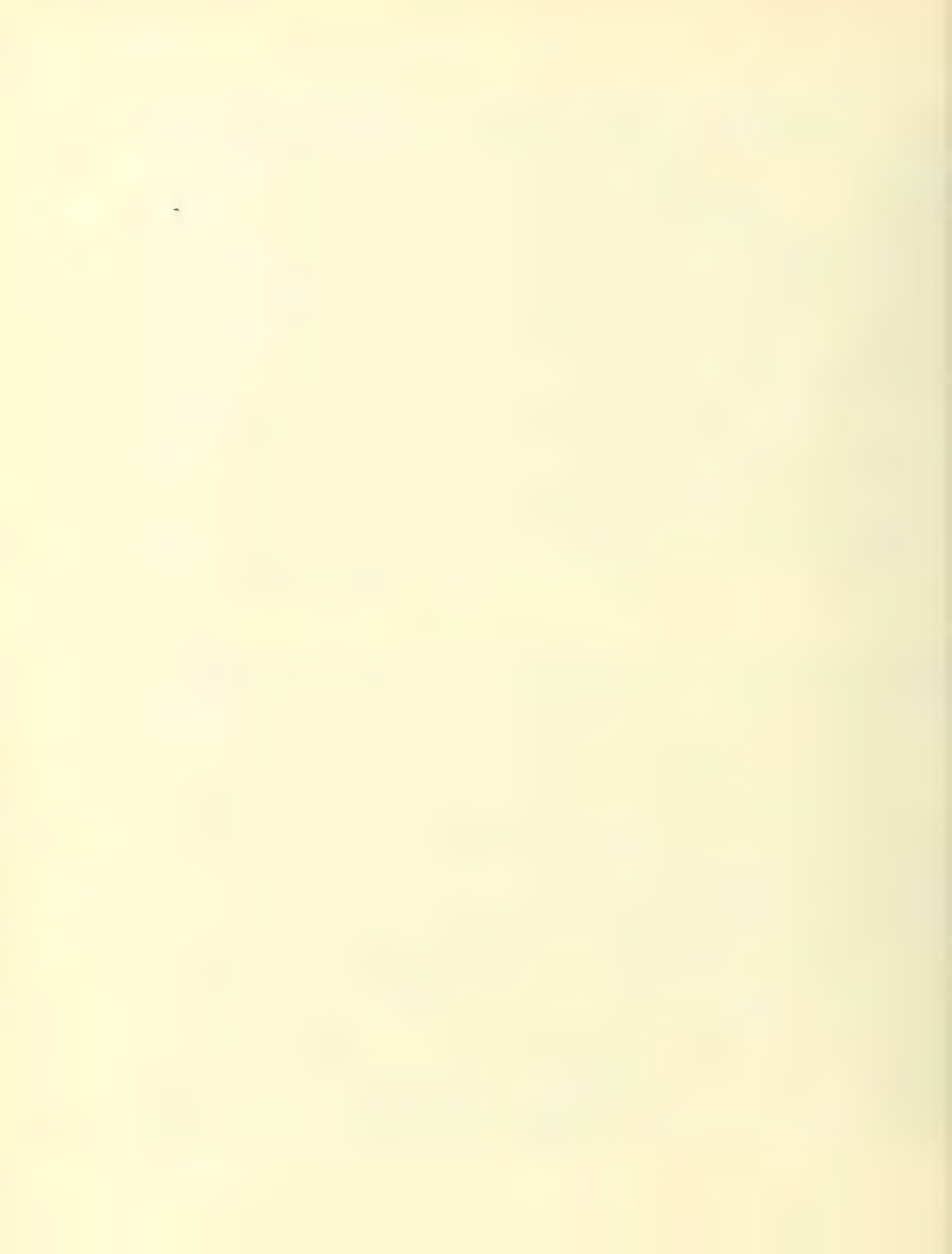


a Außenseite b Innenseite

Tür eines Reliquienschreins / Mittelrheinische Schule nach 1400

Darmstadt, Landesmuseum

Tafel 8



lockere Gruppierung der Figuren und die Färbung des Fußbodens, der nach hinten immer dunkler wird, unterstützen lebhaft die Tiefenwirkung. Die Natur wird hier viel frischer und unbefangener angesehen, als auf dem Friedberger Altar. Aus der Nische mit dem Bronzegeschirr ist ein echtes nordisches Stilleben geworden. Auch die Pflanzenwelt sucht der Maler in ihrer Mannigfaltigkeit zu schildern. Bei den meisten Szenen ist ein Pflanzenteppich ausgebreitet, bei dem noch nichts individualisiert ist. Sobald aber durch die Pflanzen eine bestimmte Umgebung gekennzeichnet werden soll, da wählt und schildert der Maler die Pflanzen nach seinen Absichten. So wachsen bei der Versuchung durch den Teufel um den hl. Eremiten spitzige Disteln und andere scharf beobachtete und getreu wiedergegebene Pflanzen, offenbar um den Ort der Handlung als eine unwirtliche Wüstenei zu kennzeichnen. In dieser Art der liebevollen Betrachtung der Natur steht der Maler etwa auf der gleichen Stufe wie der Meister des Paradiesesgärtleins im städtisch-historischen Museum in Frankfurt. Wenn er auch nicht ganz dessen poetisch-lyrische Stimmung erreicht, so ist er ihm doch in der Heiterkeit und Liebenswürdigkeit, sowie in der Unbefangenheit, mit der er die neuen Probleme aufgreift, nahe. So beherzt er die jungen Errungenschaften der Raumgestaltung aufnimmt und sie weiter entwickelt, so verzichtet er doch auf sie, wenn eine andere, höhere Rücksicht es erforderte. Die Heilung der Prinzessin wird im Innern einer Kirche vollzogen, und doch wird hier auf Darstellung des Innenraumes zugunsten der geschlossenen Bildwirkung verzichtet. Auch hier dehnt sich hinter dem Altar und den Menschen der Goldgrund aus, gerade wie bei sämtlichen anderen Szenen der Vorderseite.



Abb 6. Tür eines Reliquienschreines
Darmstadt, Hess. Landesmuseum

Erst die nächste Malergeneration packt das Problem der Raumgestaltung noch energischer an. Konrad Witz und Lukas Moser gehen auf diesem Weg ein gut Stück weiter, das Tempo wird dann rascher und dringender. Aber eine Vorstellung davon, wie die unmittelbaren Vorgänger dieser Meister malten, gibt doch unser Schrein. Man kann ihn sogar als eine unmittelbare Vorstufe des Magdalenenaltars in Tiefenbronn bezeichnen, zumal auch einige Szenen inhaltlich zusammengehen. So z. B. ist auch dort eine Meerfahrt geschildert. Aber während bei Moser das Schifflein aus der Tiefe nach vornen steuert und das Geflecht der Wellen, sowie andere Schiffe und die Linien des Ufers nach der Tiefe führen, schwimmt hier das Schifflein fast parallel zur Bildebene von links nach rechts. Auch hier versucht der Maler durch verschiedene Färbung des Wassers eine gewisse Tiefenwirkung zu erreichen,

aber, umgekehrt wie Moser, hellt er den Vordergrund auf und läßt das Wasser nach dem Horizont zu dunkler werden. Der Traum des Kaisers, dessen Bett und Körper kühn von den Fensterpfosten überschnitten werden, findet auch auf dem Tiefenbronner Altar seine Weiterbildung. Die Übereinstimmung in der Bildanschauung ist da schon ziemlich groß. Wenn man das Verhältnis der Figuren zu den Architekturen beim Friedberger Altar, dem Antoniusschrein sowie dem Tiefenbronner Altar miteinander vergleicht, so ergibt sich da die gerade Linie einer folgerichtigen Entwicklung, in der der Antoniusschrein ungefähr die Mitte einnehmen wird. Und mit dieser Erkenntnis verliert das Werk Mosers das Überraschende, Außergewöhnliche seiner Erscheinung, das man zunächst durch einen späteren zeitlichen Ansatz zu mildern suchte.

Leider war es unmöglich, über den ehemaligen Aufenthaltsort des Schreines etwas festzustellen. Seine Tafeln blieben im alten Museum, solange es noch im Residenzschlosse war, wie so viele andere einheimische Werke, unbeachtet. Gerade aus ihrer Vernachlässigung kann man schließen, daß sie „nicht weit her" gekommen waren. Denn viele auch weit mindere Gegenstände, die z. B. mit der Sammlung Hüpsch aus Köln hierher gewandert sind, genossen immer ein gewisses Ansehen. Nur vermutungsweise kann man angeben, daß der Schrein ehemals in Friedberg stand, und zwar in der Burgkapelle. Denn auf einer Kasel, die aus dieser Kapelle ins Museum nach Friedberg kam, ist unter dem Titelheiligen, dem hl. Georg, der heilige Antonius der Einsiedler gestickt. Nun besitzt das Landesmuseum die drei Figuren ritterlicher Heiligen, darunter den hl. Georg zu Pferd, die ein ähnliches Schicksal der Nichtbeachtung hatten, wie unser Schrein; auch sie mußten erst aus einem Abstellraum des alten Museums hervorgeholt werden. So kann man annehmen, daß diese Kunstgegenstände auch zusammen nach Darmstadt wanderten. Das wäre natürlich ein Hinweis auf einen gemeinsamen Ursprungsort, und dieser könnte dann Friedberg sein.



Abb. 7. Detail von der Vorderseite eines Reliquienschreines
Darmstadt, Hess. Landesmuseum



Abb. 8. Matthias Grünewald. Tafel vom Isenheimer Altar — Kolmar

MATTHIAS GRÜNEWALDS „KLEIN CRUCIFIX“

VON

GUIDO SCHOENBERGER

Joachim von Sandrart hat bei einem Besuch des Herzogs Maximilian I. von Bayern ein kleines Bild mit einer Darstellung der Kreuzigung Christi gesehen und dem Herzog als Grünewald bestimmt[1]).

[1]) Joachim von Sandrart, Teutsche Academie der Edlen Bau-Bild und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675, 2. T., S. 236: „Ferner haben Ihre Fürstl. Durchl. Herzog Wilhelm in Bayern hochseligsten Andenkens als vernünftiger Urtheiler und Liebhaber der edlen Kunst ein klein Crucifix mit unser lieben Frauen und S. Johann samt einer niderknienden und andächtigbetenden Maria Magdalena so fleißig gemahlt von dieser Hand (sc. Grünewalds) gehabt auch sehr geliebt ohne daß sie gewust von wem es sey selbiges ist wegen des verwunderlichen Christus am Creutz so ganz abhenkend auf den Füssen ruhet / sehr seltsam daß es das wahre Leben nicht anderst thun könte; und gewiß über alle Crucifix natürlich

„Die Diagnose war leicht", meint H. A. Schmid [1]), gewiß, indessen immerhin von feiner Kennerschaft zeugend, denn wahrscheinlich war es die einzige Kreuzigungsdarstellung von Grünewald, die Sandrart gesehen hat. Er kannte weder die Baseler Tafel, noch die Isenheimer, noch die Karlsruher; seine Bestimmung mußte sich also im wesentlichen auf Stilvergleichung mit den Frankfurter Grisaillen, der Frankfurter Verklärung und den drei Mainzer Altären stützen. Bei diesen nennt er auch keine Kreuzigungsdarstellung, die ihm, wenn von Grünewald eigenhändig gemalt, sicher in ihrer Seltsamkeit besonders erwähnenswert erschienen wäre.

Schon Herzog Wilhelm V., der Vater Maximilians, hat die kleine Kreuzigung besessen. Nach allem, was wir von diesem Fürsten wissen, der einer der eifrigsten Förderer der Gegenreformation war, der die Michaelskirche erbauen ließ, der 1598 von der Regierung zurücktrat, um sich ungestört seinen religiösen Neigungen widmen zu können, dürfen wir annehmen, daß er das Bild erworben hat. Und es ist uns verständlich, daß er es sehr geliebt hat. Grünewalds von religiöser Inbrunst durchbebte Gotik war den Menschen der Gegenreformation und des werdenden Barocks inhaltlich und formal sympathisch [2]). Es sei daran erinnert, daß in den Jahren 1597—1601 Kaiser Rudolf II. sich eifrig bemühte, die Flügel des Isenheimer Altars in seinen Besitz zu bringen [3]). In denselben Jahren vielleicht kam unser Bild zum Herzog Wilhelm. Näheres über den Erwerb ist nicht bekannt [4]). 1605 hat es der Herzog von Raphael Sadeler in einem Kupferstich reproduzieren lassen [5]). Nachdem Sandrart vielleicht schon in seiner Prager Lehrzeit bei den Sadelers (ca. 1622) den Stich kennen gelernt hatte, hat er vermutlich gegen 1650, als er von Augsburg aus Aufträge für Herzog Maximilian ausführte, das Original in München gesehen. Sandrarts Bericht ist die einzige und letzte Nachricht über das Original. Es gilt bis heute für verschollen. Die recht verbreitete Ansicht, es sei bei einem der Residenzbrände zerstört worden, ist nur eine glücklicherweise unbegründete Vermutung. Denn jetzt ist das Original, wie ich glaube, wieder aufgefunden.

Ich gebe zunächst eine Zusammenstellung mir bekannt gewordener Exemplare der durch den Stich und Sandrarts Bericht in den großen Zügen festgelegten Komposition:

1. In deutschem Privatbesitz. Gemälde, Lindenholz 61,5 46 cm. 1. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts (Taf. 9 -13).
2. Bei Herrn Dr. von Pauer, München. Gemälde, Holz 62,5 47 cm. 17. Jahrhundert. Erworben in der Gegend von Würzburg. Besprochen bei Hagen, Matthias Grünewald, Seite 218ff., und A. L. Mayer, Matthias Grünewald, S. 39f. (Taf. 14b).
3. Kupferstich von Raphael Sadeler, 28,8 20,5 ohne, 30,4 20,5 mit Unterschrift. 1605. (Nagler Nr. 63.) Vorhanden in der Graphischen Sammlung München (Abb. 9).

wahr und eigentlich ist wann ihm mit vernünftiger Geduld lang nachgesonnen wird solches ist deswegen halb-Bogen groß auf gnädigen Befehl hochgedachten Herzogs Anno 1605 von Raphael Sadler in Kupfer gestochen worden und erfreute sich hernachmalen Ihre Churfürstl Durchl. Maximilian seligster Gedächtnis höchlich da ich des Meisters Namen geoffenbart."

[1]) H. A. Schmid, Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald. Straßburg 1911, S. 226.

[2]) Vgl. Ant. Possevino, Tractatio de Poesi et Pictura, Lyon 1594 S. 295: „Porro verissimum est, deum voluisse, ut filium suum Jesum ob peccata nostra faedatum, fundentem sanguinem, excarnificatum flagellis, sputis illitum livitum plagisque confectum conspiceret mundus" (Weißbach, Barock als Kunst der Gegenreformation, S. 225, Anm. 19). Es zeigt sich hier, was die oben zitierte Sandrart-Stelle gleichfalls bestätigt, daß zunächst der „Naturalismus" Grünewalds dem Bedürfnis der Zeit besonders entsprach. Ein etwas äußerliches Erfassen von Grünewalds Kunst freilich, aber nicht unähnlich dem Weg, den unsere Zeit zur Schätzung seiner wahren Werte ging.

[3]) H. A. Schmid, S. 315—17, Nr. 35—38.

[4]) Der Verf. hat bei einem sehr knapp bemessenen Aufenthalt in München einen Teil des umfangreichen, Kunstsachen betreffenden Materials in den Münchner Archiven durchgesehen. Leider bis jetzt ohne Erfolg. Doch ist bei der Fülle des Materials anzunehmen, daß längere Nachforschungen noch Notizen über das so sehr beliebte Bild zutage fördern.

[5]) Niedermayer, Rep. f. Kw. VII, 1884, S. 251, erwähnt, daß laut Hofzahlamtsrechnung von 1605 Sadeler, „für 3 gemachte stuck" 30 fl. ausbezahlt bekam.

4. Bei Freiherrn von Cramer-Klett, Hohenaschau. Gemälde, Holz 70×52 cm. 17. Jahrhundert. Aus Preysingschem Besitz. Besprochen von H. A. Schmid, S. 227 f. (Taf. 14 a).
5. In der Galerie Donaueschingen. Gemälde, Holz 33,5×22 cm. Nach Dedikationsaufschriften auf der Rückseite vor 1681. Erworben in Riedlingen a. d. Donau. Stammt aus Kloster Heiligenkreuztal (Abb. 13).
6. Im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Gemälde, Kupfer 20,5×15 cm. 17. Jahrhundert. Besprochen von Binder Amtl. Berichte aus den Preußischen Kunstsammlungen Band 33, 1912.
7. In Privatbesitz in Basel. Gemälde, Holz 29,3×20,8 cm. 17. Jahrhundert. Bezeichnet am Fuße des Kreuzes mit einem aus H, D und V(?) zusammengesetzten Monogramm. Erworben in München (Taf. 14 c). Es fehlt die Figur der Magdalena. Erwähnt von H. A. Schmid S. 228.
8. Im Museum zu Friedberg. Gemälde, Holz 97×71 cm im Rahmen. 1. Viertel 17. Jahrhundert. Stammt aus Friedberg. Erwähnt: von Rauch in der Kunstchronik N. F. 32, 1921, S. 490.
9. In der Lorenzkapelle zu Rottweil, Nr. 135, Gemälde, Holz 94,5×70 cm. 17. Jahrhundert. Bezeichnet am Fuße des rechten Schächerkreuzes: Kurtz. Kreuzigung mit den beiden Schächern und vielen Figuren. Nur Christus selbst nach Grünewald kopiert (Taf. 14 d).
10. In der Sammlung mittelalterlicher Altertümer, Basel. Relief, Nußbaumholz 59,5×29 cm, 17. Jahrhundert. Bezeichnet unterhalb des Totenkopfes: F. E. Mit Wappen der Familie Zurlauben in Zug. Erwähnt von Niedermayer, Rep. f. Kunstwissenschaft VII, 1884. S. 251, und v. H. A. Schmid, S. 228 (Abb. 14).

No. 11 siehe Nachtrag.

Das Bild in deutschem Privatbesitz (Nr. 1) ist vor kurzer Zeit gelegentlich eines Besitzerwechsels aufgetaucht, zweifellos durch das Verdienst des jetzigen Besitzers, der seine Bedeutung erkannte. Seine Qualität ist so groß, daß auch die, die sich nicht von seiner Originalität überzeugen können – wegen gewisser Schwächen, auf die hingewiesen werden wird — und es nur für eine vorzügliche alte Kopie halten, in Zukunft bei der Würdigung dieser vierten Kreuzigung Grünewalds nur von ihm ausgehen können. Unsere Abbildungen zeigen das Bild von Übermalungen fast ganz befreit während der Restauration. Am besten erhalten ist Christus selbst. Die Farbe ist abgesprungen unterhalb des rechten Kniees und an einigen Stellen entlang dem fast durch das ganze Bild laufenden Sprunge, der wohl durch die Zusammensetzung der Holztafel entstanden ist. Kleine Fehlstellen befinden sich auch an der rechten Bauchseite und am linken Oberarm. Am rechten Oberarm ist die Farbe stark aufgeblättert. Retuschen sitzen noch am linken Ohr, in den Schatten links am Hals und entlang der unteren Grenze des Brustkorbes. Hierdurch werden die sonst grauen bis graubraunen Schatten viel zu dunkelbraun. Die Stelle an der rechten Ferse, wo das stark aufgetragene zinnoberrote Blut beinahe den Kontur verdeckt, scheint mir auch durch spätere Übermalung verdorben. Überhaupt ist wohl hier und da mit Zinnober nachgeholfen. Auch die Erhaltung der übrigen Figuren ist befriedigend. Vier größere Fehlstellen zeigt der mittlere Teil des Johannesmantels. Der Kopf der Magdalena ist durch das Abblättern der Farbe in der umgebenden Landschaft in Mitleidenschaft gezogen. Einzelne Retuschen sitzen noch auf den Gewändern der Maria und der Magdalena. Die Landschaft des Vordergrundes und die Felskulissen sind durch starkes Aufblättern und Abspringen der Farbe beschädigt und zwar in dem Bereich hier überall auftretender dunkelbrauner Töne, die vielleicht auch von einer Übermalung herrühren; denn die Sprünge verlaufen senkrecht und setzen am Kontur der Figuren durchweg aus, während innerhalb davon die alten Krakelüren wagrecht verlaufen. In der Landschaft des Hintergrundes sind die Farben ziemlich eingeschlagen, so daß blaugrünes Hochgebirge auf der linken Seite über dem See nur schwach, auf der rechten Seite zwischen dem Kopf des Johannes und Christus fast gar nicht mehr sichtbar wird. Außerdem ist auf der linken Seite rechts von der Felsklippe eine große Stelle des Grundes ganz ausgefallen, vermutlich hervor-

gerufen durch eine Flickstelle im Holz der Tafel, die sich dicht darüber befindet und die auch die Farbe am rechten Oberarm Christi so stark gefährdet.

Überhaupt ist die benutzte Holztafel sehr sorglos gewählt. Schon die Zusammensetzung einer so kleinen Tafel aus zwei Teilen nimmt Wunder. Außerdem sind mehrere kleine Stücke eingesetzt, wohl um Aststellen auszugleichen. Die vier fast kreisrunden Löcher im Johannesmantel, die jetzt mit Gips ausgefüllt sind, entstammen allerdings vielleicht einer späteren Verletzung der Tafel, denn darüber saßen dicke braune Retuschen.

Die Tafel ist bis zum Rand mit Kreide grundiert und bemalt, doch hört die Darstellung einen Zentimeter vom Rand ringsum auf. Auch die Rückseite ist mit Kreide grundiert und dünn braunschwarz gestrichen. Die Malerei sitzt in sehr dünnem Farbenauftrag auf dünnem Kreidegrund. Meist nur ein Ton, modelliert durch aufgesetzte Lichter und Schatten, darüber nur stellenweise Lasuren.

Korrekturen während des Malens sind mir fast keine aufgefallen. Der kleine Finger von Marias linker Hand lag zuerst etwas tiefer, der rechte kleine Finger des Johannes scheint ursprünglich etwas länger gewesen zu sein.

Die vier Figuren: Christus, Maria, Maria Magdalena und Johannes nahe am Bildrand aufgebaut, erfüllen fast ganz die kleine Bildfläche. Nicht streng parallel zu ihr, sondern in einer ganz leichten Schräge von Maria, die dicht am Bildrand steht, zu Johannes, der etwas zurückgerückt ist. Dies wird hauptsächlich durch die Figur der Magdalena und durch die Wahl des Blickpunktes auf der linken Bildseite betont. Der Gekreuzigte gibt der Komposition Maß und Form, obgleich sein Leib aus ihrer Mitte gerückt ist. Die weitgebreiteten Hände Christi liegen über den Köpfen Marias und Johannes und klammern so die ganze Komposition zusammen, unterstützt noch durch den flachen Bogen des Kreuzes. Sein nach unten lastender Oberkörper zieht Kopf, Arme und Hände hinab in die Gruppe der Getreuen, die sich ihnen empfangsbereit öffnet. Durch die Verschiebung seines Körpers auf die Seite des Johannes wird rechte und linke Bildhälfte aufs feinste in Gleichgewicht gebracht, und die Neigung seines Hauptes, der die Neigung des Hauptes Mariä antwortet, stellt formal und seelisch die Verbindung zur Marienseite aufs zarteste her. Das Haupt Christi aber, eben dadurch in die wirkliche Mitte zwischen rechter und linker Bildseite gebracht, betont durch das Kreuz, — als Spitze eines Dreiecks außerdem, dessen andere Eckpunkte die Köpfe Marias und Johannes sind, — wird Mittelpunkt der ganzen Komposition. In tief empfundenem Gegensatz stehen Maria und Johannes. Beides hohe, schlanke Gestalten, jene aber gebeugt sozusagen von der über ihrem Haupte zitternden Hand, in zartester Kurve, den Blick abwärts gerichtet, die Hände kraftlos gefaltet, dieser dagegen emporgezogen, hochgereckt, die Augen auf Christus gerichtet, dicht an ihn herangetreten, gramdurchzittert die ganze Gestalt, doch unverrückbar fest bei seinem Meister stehend. Magdalena am Fuß des Kreuzes knieend, halb vom Rücken gesehen und so den Blick des Beschauers auf Christus lenkend, äußert ihren Schmerz in lauten Klagen. Die Landschaft gibt wenig an Form. Sie ist eine von jenen Landschaften Grünewalds, die nur farbiger Grund sein wollen, aus dem nur hier und da eine Einzelheit deutlicher hervorleuchtet und die den Gefühlsgehalt der Vorgänge im Vordergrund aufs höchste steigern. So hier die grellbeleuchtete zackige Felsklippe im Mittelgrund, wo zwei Felskulissen rechts und links in das Bild hereinschneiden; oder im Hintergrunde über dem Kopf der Magdalena eine einsame Hütte im hügeligen Gelände; ein Stückchen stille Seefläche und dahinter aufsteigendes Hochgebirge, das auch auf der rechten Seite, jetzt kaum noch sichtbar, den Horizont abschließt.



Matthias Grünewald / Kreuzigung

Tafel 9



Diese Berge und der See müssen, als die farbige Haltung des Hintergrundes noch ganz intakt war, geheimnisvoll eisgrün leuchtend aus dem dunkelgrünblauen Grunde herausgetaucht sein. Es ist zu hoffen, daß verständnisvolle Behandlung die alte Schönheit wenigstens zum Teil wieder hervorbringt. Das dunkle Grünblau erfüllt den ganzen oberen Teil des Bildes; es ist die Nacht, die bei der Kreuzigung hereingebrochen ist; hier und da nur erglänzt ein Stern, matt schimmernd steht über dem Kreuzbalken die verfinsterte Sonne. Gegen den Mittelgrund werden die Farben lebhafter. Die rotbraune Hütte steht auf saft- und gelbgrünem Land, weiter nach vorn mischen sich im Boden gelbgrüne, rotbraune und dunkelbraune Töne. Als stärkster Farbakzent in der Landschaft spricht die Felskulisse links aus dunkelbraunem und rotbraunem Gestein, in der Höhe mit saftgrünen Bäumen bestanden, und besonders die überhängende Felsklippe, die von einem irren Strahl der Sonne getroffen, weißgelb aufleuchtet. Das Grünblau des verfinsterten Himmels reicht in der Mitte am tiefsten herab, die Landschaft erfüllend, die sich mit ihren helleren Tönen trichterförmig öffnet, ähnlich wie die Figurengruppe unter dem Kreuz. Vor diesem Dunkel, das um Christi willen entstanden, ragt der Gekreuzigte. Der senkrechte Stamm des Kreuzes, farbig sehr zurücktretend, ist dunkelgrau, das Fußbrett gelbbraun, die Inschrifttafel gelbgrau mit einem gelbweißen Zettel und schwarzer Schrift. Der als Klammer der Komposition so wichtige Querbalken ist oben ockerfarben, unten grau und schwarzgrau; durch seine Mitte zieht sich gleich einem Blutsfaden ein roter Streifen. Der Körper Christi hat einen grauen, leicht grünbraunen Unterton; darauf sitzen weiße Lichter und an Oberkörper und Armen bräunliche, an den Beinen schwarzgraue Schatten. Dazu überall auf dem Körper verteilt grünspangrüne Flecken, besonders stark sprechend an der Unterlippe, der rechten Hand, den Ober-



Abb. 9. Raphael Sadeler nach Matthias Grünewald

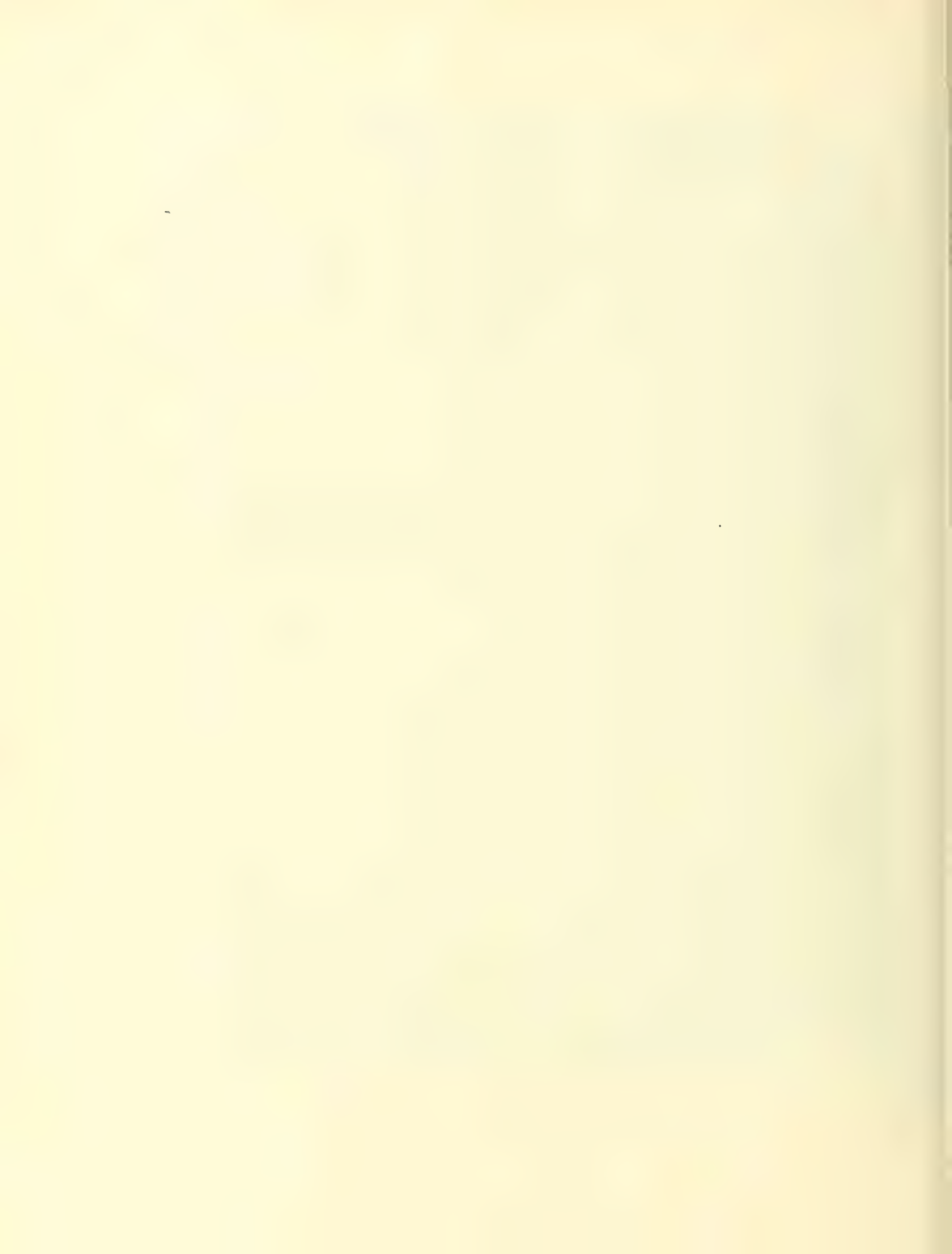
schenkeln und den Füßen, und rotes Blut, teils zinnober, teils dunkelbraunrot. Hand- und Fußwunden zeigen keine Blutspuren. Den besten Eindruck vom alten Zustand des Inkarnats vermittelt wohl die glänzend erhaltene Partie der Oberschenkel, wo das merkwürdige Grün beherrschend wird und das bräunlich graue Fleisch mit den dunkelroten Blutstropfen seltsam aufleuchten läßt, ein Farbenwunder, das blitzartig klarmachen kann, wie unwirklich im Grund Grünewalds „Realismus" ist, wie fern auch seiner künstlerischen Absicht die Darstellung grausamer Dinge um ihrer selbst willen, die die Zeit sonst so liebte. Christi Haare und Bart sind rotbraun mit Blutspuren, die Dornenkrone dunkelgraubraun mit braungelben Lichtern, das Lendentuch gelbweiß mit ganz weißen Lichtern und hellbraunen Schatten auf der linken Seite, während nach rechts unten die Schatten grünlich werden. Wie formal, so sind auch farbig Maria und Johannes Gegensätze. Die ganz in ihren Schmerz versunkene Maria trägt sehr stille Farben: Einen tiefdunkelgrünen Mantel und darüber ein dunkelgraubraunes Tuch, beide über den Kopf gelegt, vor den geröteten Augen einen durchsichtigen weißen Schleier. Ihr Inkarnat ist gelblich braun, im Licht weißgelb, im Schatten leicht grau, an der linken Gesichtshälfte, vom Mantel beeinflußt, grünlich. Zwischen den leicht geöffneten Lippen zieht sich ein dunkelroter Streifen. Der aufrechte Johannes dagegen ist in helle, laute Farben gekleidet. Er trägt einen bis zu den Füßen reichenden, zinnoberroten Rock mit schmalem schwarzen Saum an Hals und Brust, darüber einen hellbraungelben Mantel, der emporgenommen und über den linken Arm geschlagen ist, so daß er unten ein großes Stück des roten Rockes sehen läßt. Sehr delikat steht dazu blaugraues Mantelfutter, das besonders an dem übergeschlagenen Mantelzipfel sichtbar wird, aber auch sonst noch an den Säumen des Mantels; im Schatten unter dem rechten Arm erscheint es dunkelgrau. Sein Inkarnat ist helles Rosa mit weißen Lichtern und grauen Schatten, das Haar ist im Unterton dunkelblond und darauf sind die Lichter in hellgelben Strähnen gesetzt. Auch sein Mund ist leicht geöffnet und zeigt im Innern rötliche Färbung. Der laute Schmerz der Magdalena, der sich in ihrem weit geöffneten Munde zeigt, ist in ihren Farben wieder stiller gemacht, wie um die tiefe Trauer der Maria nicht zu stören. Zwar wird das Rot des Johannesmantels aufgenommen, aber es wird zu Karmin gedämpft und so dem feierlichen Dunkelgrün der Maria geschwisterlich angeglichen. Über dem karminroten Mantel trägt sie einen grauen, durchsichtigen Schleier, durch den das Karmin purpurrosa durchschimmert. Mantel und Schleier sind über den Kopf gelegt und schließen mit einem breiten schwarzen Saum ab. Das schlecht erhaltene Inkarnat ist bräunlich rot.

Wenn man das Gemälde (Taf. 9) mit dem Sadelerschen Stich (Abb. 9) vergleicht, so zeigen sich recht bedeutende Unterschiede. Zunächst in der Komposition: Im Stich ist der Körper Christi in die wirkliche Bildmitte gerückt. Dadurch fällt der Kopf Christi und der Kreuzesstamm in die linke Bildhälfte, und außerdem erscheint Johannes, der im Gemälde und im Stich im Verhältnis zum rechten Bildrand an der gleichen Stelle steht, im Stich von Christus um ein beträchtliches Stück abgerückt, sodaß zwischen beiden sich ein Ausblick in die Landschaft des Hintergrundes eröffnet. Ferner ist im Stich Christus aus der unteren Figurengruppe wesentlich herausgehoben. Infolgedessen erscheint z. B. der Kopf der knieenden Magdalena, der im Gemälde bis zur Mitte der Unterschenkel Christi reicht, im Stich in der Höhe der Füße Christi. Und entsprechend hat sich das Verhältnis zu den beiden anderen Figuren geändert. Nach unten ist der senkrechte Kreuzstamm verlängert, nach oben der Querbalken so nahe an den oberen Bildrand gerückt, daß die verfinsterte Sonne nur mit Mühe noch zwischen Querbalken und Bildrand eingeklemmt wird, da der Stecher andererseits Wert darauf



Matthias Grünewald / Ausschnitt aus der Kreuzigung Tafel 9

Tafel 10



legte, das Höhen- und Breitenverhältnis seiner Platte möglichst genau nach dem des Gemäldes zu richten.

Schon Hagen hat bei einer Zusammenstellung des Stichs mit der Berliner Kopie (Nr. 6) und der Kopie von Pauer (Nr. 2), die in den großen Zügen der Komposition mit unserem Bild übereinstimmt, die Kopie von Pauer für dem Original näher stehend erklärt.

Die Darstellung der Kreuzigung mit Maria und Johannes, bereichert durch die am Fuße des Kreuzes knieende Magdalena, an deren Stelle zuweilen eine Stifterfigur tritt, stammt anscheinend ursprünglich aus der byzantinischen Kunst. Man findet dann das Motiv in Italien schon in einer Miniatur des 13. Jahrhunderts[1]), dann unserer Komposition verwandter häufig im Trecento z. B. bei Taddeo Gaddi und Alegretto Nuzi[2]). Im Norden wird sie in einer ganzen Anzahl bedeutender Beispiele eigentlich erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts und besonders im Anfang des 16. heimisch[3]). Ich will nun keineswegs etwa auch für dieses Werk Grünewalds ein italienisches Vorbild suchen. Wichtig erscheint mir nur, worauf noch zurückzukommen sein wird, daß die Komposition als Ganzes traditionell ist, wichtiger freilich, daß und wodurch sie sich sowohl von den italienischen Gestaltungen wie auch von italienisierenden deutschen unterscheidet. Stellt man etwa das Bild des Gaddi, das des Albertinelli in der Certosa bei Florenz[4]) und das Burgkmairs in München in Vergleich mit dem Grünewalds, so ergibt sich als wichtigster formaler Kompositionsunterschied bei jenen die Betonung der Bedeutung des Kruzifixus durch Zentralisierung und Isolierung, d. h. durch mächtige Erhebung des in die Bildmitte gebrachten Körpers Christi über die Figurengruppe, ganz besonders betont durch die Distanz der Johannesfigur von dem Kreuz. Das aber sind dieselben wesentlichen Unterschiede, die wir oben zwischen dem Sadelerschen Stich und dem Gemälde feststellen konnten. Mit anderen Worten: Sadeler ändert die Komposition Grünewalds in spezifisch italienisierendem Sinne ab, was ja für die Zeit um 1600 sehr charakteristisch ist. Sadeler selbst hat die Komposition in dieser Anordnung in mehreren Stichen nach M. de Vos, A. v. Oert u. a. wiederholt[5]), und sie ist auch in der Barockzeit eine sehr beliebte Formulierung des Themas geblieben.

Sollte man noch zweifeln, ob die Fassung des Stichs oder die des Gemäldes Grünewaldischer ist, so genügt, wie es schon Hagen getan hat, auf die dem Gemälde innerlichst verwandte Lösung in der Isenheimer und der Karlsruher Kreuzigung hinzuweisen. Bei beiden eine Verschiebung des Körpers Christi auf die weniger belastete Seite, bei beiden auch ein Herabsenken des Körpers in die Figurengruppe unter dem Kreuz. Abgesehen davon aber sprechen die inneren Vorzüge der Komposition des Gemäldes für seine Priorität. Christus nicht zur Hauptperson erhoben durch Isolierung von einer begleitenden Figurengruppe, sondern selbst ein Teil dieser Gruppe, aber der wichtigste, der ihre Massen bei scheinbarer Asymmetrie aufs feinste ins Gleichgewicht bringt und der Komposition, was ihr an leicht ablesbarer formaler Klarheit vielleicht abgeht, an dramatischer Spannung zuströmen läßt. Dabei und dadurch eine Steigerung des geistigen Gehalts des Vorganges, der keinesfalls von dem Stich,

---

[1]) Venturi, Storia dell' arte italiana III, S. 738. Ein eigentlich byzantinisches Beispiel ist mir nicht bekannt geworden. Doch kommt das Motiv mit einer Stifterin in einer der russisch-byzantinischen Miniaturen vor, die nachträglich dem Egbert Psalter zugefügt wurden. (Der Psalter des Erzb. Egbert v. Trier ed. Sauerland u. Haseloff, Trier 1901, Taf. 44)

[2]) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 1080 u. 1078.

[3]) Z. B. Patinir, München, Alte Pin., Nr. 140; Burgkmair v. 1519, München, Alte Pin., Nr. 1451; Meister von Meßkirch, Donaueschingen Nr. 86.

[4]) Dat. 1505. Abb. Klass. Bilderschatz, Nr. 68.

[5]) Nagler, Nr. 65 (n. v. Oert), Nr. 66 (nach Palma d. Jüng.).



Abb. 10. Matthias Grünewald Basel

aber auch nicht von den anderen Grünewald gleichzeitigen Darstellungen erreicht wird: Christus, der die Passion um der Menschheit willen erleidet, wird nicht über sie erhoben, sondern mit ihr zu einer unlösbaren Einheit verbunden.

Es ist nicht uninteressant, bei der überaus gesteigerten Beziehung, die Grünewald in unserer Kreuzigung sowohl, als auch in Basel und Karlsruhe dem Johannes zu Christus gibt, an ein mittelrheinisches Werk vom Ende des 14. Jahrhunderts zu erinnern: An das Wandgemälde am Grabmal des Erzbischofs Kuno von Falkenstein († 1388) in Koblenz, das höchstwahrscheinlich vom Meister des Friedberger Altars stammt. Es zeigt, rechts und links noch durch zwei stehende Heilige erweitert, in seiner Mittelgruppe die Komposition des Christus am Kreuz mit Maria, einem vor ihr am Fuße des Kreuzes knieenden Stifter und Johannes auf der andern Seite; das Kreuz sehr tief in die Figurengruppe herabgesenkt und Johannes in merkwürdig erregter Bewegung an Christus herandrängend [1]). Ebenso kann man, so gewagt es auch zunächst erscheinen mag, die feine gleichfalls von einem mittelrheinischen Meister stammende Kreuzigung in St. Stephan in Mainz [2]) mit Grünewalds Isenheimer Kreuzigung zusammenstellen (Abb. 8). Vergleichbar ist die festgeschlossene, wundervoll zarte Gruppe der Maria und des Johannes bei beiden Gemälden, die sonst ihresgleichen in der Malerei des 15. Jahrhunderts sucht. Vergleichbar ist auch die als gemalte Predigt hingesetzte Figur des Täufers der Isenheimer mit dem Hauptmann-Bekenner der Mainzer Tafel. Diesem wiederum wird auch während des ganzen 15. Jahrhunderts nirgends eine so starke formale und geistige Bedeutung eingeräumt wie in Grünewalds Baseler Kreuzigung. So töricht es wäre, hier notwendige Abhängigkeiten zu sehen, so sicher erscheint es mir, daß solche und ähnliche Werke dem Künstler Grünewald Eindruck machten, wenn er sie gekannt hat. Daß er sie gekannt haben kann, ist nicht zu bezweifeln. Bei allen selbstverständlichen Unterschieden, die der Abstand eines ganzen Jahrhunderts stärkster Entwicklung der Malerei bedingt, bei aller Steigerung auch selbst im Vergleichbaren scheint mir innerlichst verwandt, wie hier wie da geistige Werte den formalen Ausdruck entscheidend bestimmen. In diesem Sinne

[1]) Back, Mittelrhein. Kunst, Tafel 44. [2]) Ebd. Taf. 55.



Matthias Grünewald / Ausschnitt aus der Kreuzigung Tafel 9

Tafel 11



sind die mittelrheinischen Meister vor und um 1400 Grünewald verwandter als alles, was im 15. Jahrhundert eigentlich modern war; mit anderen Worten: in diesem Sinne ist Grünewald — so modern, ja seiner Zeit vorauseilend er in anderen Problemen sein mag — ein letzter Vertreter mittelalterlicher Kunst.



Abb. 11. Matthias Grünewald Karlsruhe

Außer den besprochenen Unterschieden in der Komposition zeigt der Stich auch sonst noch Abänderungen des Gemäldes in vielen Einzelheiten. Sie liegen alle auf der gleichen Linie wie diese: Normalisierung; so weit wenigstens, wie es sich der Stecher erlauben konnte, ohne den Charakter des Werkes, der dem fürstlichen Auftraggeber nun einmal besonders lieb war, ganz zu verderben. So werden die überschlanken Gestalten Grünewalds breiter und gedrungener, der eckige Kontur der Arme Christi wird abgerundet, in seinem Gesicht die sehr schmale Nase breiter gemacht, der übermäßig geöffnete Mund etwas mehr geschlossen. Ebenso werden die Gesichter von Maria und Johannes bis zu einem gewissen Grade normalisiert, sie werden breiter, die ganz schmalen Münder mit den herabgezogenen Mundwinkeln werden gerade gezogen und voller gebildet. Dem entspricht genau die Änderung der Schrift auf der Namentafel. Aus der schlanken, sozusagen „gotischen" Kapitale wird eine breite exakte römische Capitalis quadrata. Im Hintergrunde erscheint auf dem Stich, schon links von dem Kreuz beginnend, dort wo auf unserem Bild das Stückchen Seefläche liegt, die Stadt Jerusalem, wie es in Sadelers Zeit durchweg das Übliche war [1]). Noch etwas hat der Stecher geändert: auf dem Gemälde ruhen die Füße Christi nicht auf dem Fußbrett auf, sondern der Körper ist so angespannt gedacht, daß die Füße nur mit Gewalt von dem Nagelkopf unten gehalten werden, so daß der Nagel selbst unter dem linken Fuß noch sichtbar wird [2]): das Motiv also, das bei der Isenheimer Kreuzigung noch intensiv gesteigert wird. Sadeler hat diesen Gegensatz zwischen den schweren Lasten des Oberkörpers, das durch den tief herabhängenden Zipfel des Lendentuchs an Wirkung noch gesteigert wird, und dem Hinaufgezerrtwerden der Füße, dieses höchst exzentrische aber höchst dramatische Motiv, beseitigt.

Trotz aller aufgezählten, zum Teil nicht unbeträchtlichen Verschiedenheiten ist es nun doch ausgeschlossen, daß der Stich etwa ein anderes Gemälde reproduziert, das mehr wie unser Bild mit ihm übereinstimmte. Denn einmal lassen sich ja die Unterschiede ausreichend aus dem Stil eines Grünewald und eines Sadeler erklären. Außerdem aber sind eine ganze Reihe feinster Einzelheiten anzuführen, in denen Gemälde und Stich vollständig übereinstimmen. Und zwar sind es ganz besonders die Gewänder, bei denen man die Identität nachweisen kann. Hier war es dem Künstler des Übergangs von der Renaissance zum Barock gelegener, Grünewalds Absonderlichkeiten und seinen Über-

[1]) Man vgl. gerade die oben zitierten Stiche Sadelers.

[2]) Auf dem Original deutlich zu erkennen.

schwang mitzumachen, während die Bildung des nackten Körpers und der Gesichter nach Möglichkeit italienisiert wird. Denn das ist ja schließlich einer der Hauptunterschiede wirklichen Barocks von „gotischem Barock" aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, daß bei jenem doch Renaissance-Körper in gotisch bewegten Gewändern stecken. Man kann bei dem ausgefetzten Rand des Lendentuchs Zug um Zug Übereinstimmung feststellen. Man vergleiche ebenso die Gewänder der Maria und des Johannes. Freilich sind sie im ganzen wie die Gestalten selbst etwas breiter geworden. Daß sie außerdem plastischer erscheinen, erklärt sich daraus, daß der Stecher naturgemäß Licht und Schatten, d. h. die Schwarz-Weißwirkung verstärkt. In diesem Falle speziell hat außerdem der dunkle Grund den Stecher veranlaßt, starke clair-obscur-Wirkungen herauszuarbeiten, wie sie das Gemälde keineswegs hat und wie sie bei Grünewalds Kreuzigungen nur bei der Baseler vorkommen. Daß solche Effekte der Zeit um 1600 besonders liegen, braucht nicht weiter betont zu werden. Sonst aber stimmen die Gewänder in Gemälde und Stich sehr genau überein, in den Falten, in den Säumen wie auch in den zerfetzten Stellen. Das gleiche gilt bis in kleinste Einzelheiten von der Dornenkrone. Der besonders auf der rechten Seite des Querbalkens des Kreuzes im Gemälde so stark betonte mittlere rote Streifen ist genau übernommen, auf der Inschrifttafel trotz der Änderung des Schrifttyps der weiße Zettel formal sowohl als auch in Licht- und Schattenwerten genau so gegeben wie auf dem Gemälde. Die Beispiele ließen sich leicht vermehren, doch genug davon.

Wenn der Vergleich zwischen Stich und Gemälde vielleicht etwas breit durchgeführt wurde, so geschah es einmal deshalb, weil es ja überhaupt von Interesse ist zu sehen, was ein immerhin recht routinierter Künstler um 1600 aus einer Komposition Grünewalds macht, dann aber, weil der Stich in seiner Eigenschaft als einzige literarisch bezeugte Wiedergabe der Schöpfung Grünewalds zu eliminieren war.

Jetzt aber wenden wir uns der Frage zu: wie stellt sich unser Gemälde zu den übrigen anerkannten Werken Grünewalds? H. A. Schmidt [1]) hat die Kreuzigung des Herzogs Wilhelm im wesentlichen nach dem Sadelerschen Stich urteilend, im Gesamtwerk Grünewalds zwischen den Maria-Schnee-Altar und die Karlsruher Bilder, in der Reihe der Kreuzigungen also zwischen die Isenheimer und die Karlsruher eingereiht. Hagen hat sich dem angeschlossen [2]). A. L. Mayer widersprach als erster [3]), nachdem ihn die Kenntnis der Kopie von Pauer (Nr. 2) auf Verwandtschaften mit der Baseler Kreuzigung aufmerksam gemacht hatte, und reihte sie zwischen die Baseler und Isenheimer Kreuzigung ein. Wie ich glaube mit Recht.

Nimmt man zunächst einmal die drei von jeher in ihrer Reihenfolge allgemein anerkannten Kreuzigungen zusammen, so ergibt sich als eines der deutlichsten Entwicklungsmomente eine Steigerung zum Monumentalen, ja zum Kolossalen, wobei der Sprung von der Baseler Tafel (Abb. 10) zur Isenheimer (Abb. 8), ganz abgesehen von dem äußeren Größenunterschied, reichlich weit erscheint, während man die Karlsruher (Abb. 11) als die konsequente Steigerung der Isenheimer empfindet. In die Lücke zwischen die Baseler und die Isenheimer paßt das neu aufgetauchte Bild vortrefflich. Viele Züge verbinden es noch mit dem frühen Bild: die große Gedrängtheit der Figurengruppe, die nirgends zwischen den Figuren Raum läßt, besonders deutlich bei der Einspannung der Knieenden zwischen Maria und dem Kreuz, dann die feine Schräge, in der bei beiden Bildern die Gruppe von Maria zum Hauptmann bzw. zu Johannes bildeinwärts gestellt ist. Andererseits erscheint unser Bild wie eine Vorstufe der

[1]) A. a. O. S. 226 f. [2]) A. a. O. S. 220. [3]) A. a. O. S. 40.

Isenheimer Komposition. Es ist oben betont worden, daß die Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria, der knieenden Magdalena und Johannes ein traditionelles und gerade zur Zeit Grünewalds häufiger angewandtes Bildschema war, nur von Grünewald in einer über alle anderen hinausgehenden Gespanntheit der Komposition gegeben. Das Isenheimer Bild zeigt noch deutliche Nachklänge dieses Schemas, nur in jeder Beziehung gewaltig gesteigert, bereichert und so schließlich zu etwas ganz Neuem gestaltet. Schon deshalb glaube ich, muß man die Reihenfolge so und nicht umgekehrt annehmen. Es ist hier nicht der Platz, die Unterschiede der Komposition genau zu analysieren; es kann nur kurz auf die Verwandtschaft hingewiesen werden· Hier wie dort ist das Kreuz in die in ihrer Silhouette ähnliche Figurengruppe hineingesenkt, hier wie dort spannt sich deshalb in geringer Höhe über den Figuren der klammernde Kreuzbalken über die Komposition. Daß Christus auch hier nach der rechten Seite gerückt ist, um mit Johannes dem Täufer und dem Lamm zusammen den drei Figuren der linken Seite die Wage zu halten, wurde schon erwähnt. Der Täufer, der räumlich von Christus getrennt ist, wie es die mächtige Verbreiterung der Komposition erforderte, ist durch die Zufügung des Lammes und die unvergeßliche weisende Hand wieder aufs engste mit ihm verbunden. Der Christus der Münchener Kreuzigung, wie wir sie wegen ihres ehemaligen Aufbewahrungsortes im folgenden nennen wollen, ist in seiner verhältnismäßig schlanken Proportion ein Verwandter des Baseler Christus. Noch ist der Kopf schmal und sehr edel gebildet. Die feine aber lange Nase ist mehr mit der ebenfalls frühen Verspottung in München zu vergleichen.



Abb. 12. Kopie einer Zeichnung Grünewalds, Basel

Auch die Einzelmodellierung des Körpers ist sowohl bei der Baseler als auch bei der Münchener Kreuzigung noch von einer gewissen unentschiedenen Weichheit, ebenso fern von der grandiosen Plastik des Isenheimer wie von der malerischen Großzügigkeit des Karlsruher Christus. Man vergleiche besonders die Partie um die Kniee, an der linken Achsel und die Innenmodellierung der Arme. Dasselbe kann man am Lendentuch beobachten. Dagegen ist die Erregtheit des Umrisses bei dem Münchener Bild gegenüber dem Baseler erheblich gesteigert. Bei dem Kontur der Arme kann man sogar eine eckige Härte feststellen, die, während sie in Basel nur einmal an der linken Schulter vorkommt, bei der Isenheimer und auch bei der Karlsruher Kreuzigung wieder gemildert ist. Die Er-

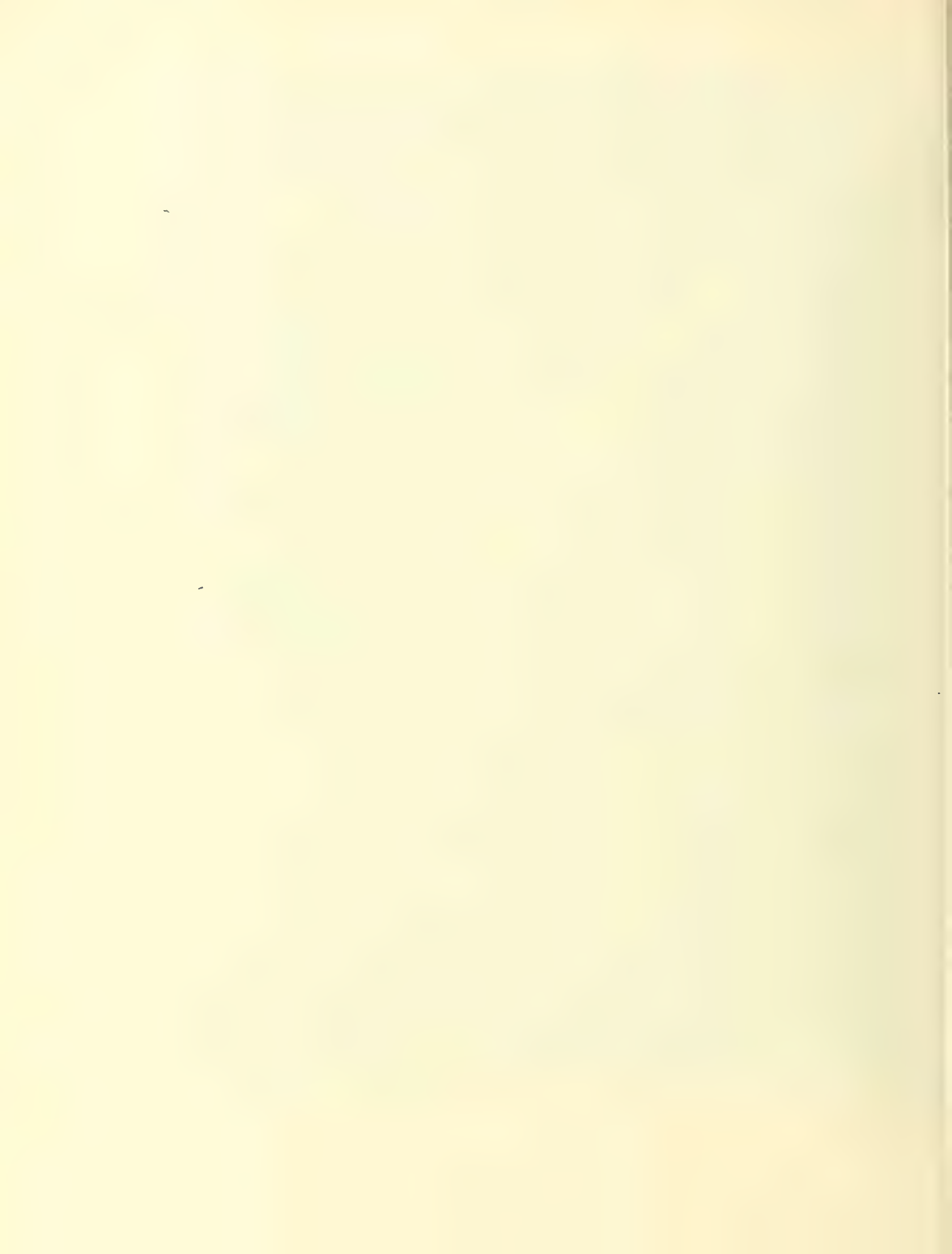
regtheit des Konturs bleibt freilich, schwingt aber viel mehr in höchst empfindsamen Kurven. Wie so häufig also zunächst eine gewisse Übertreibung, wenn ein neues Motiv zum erstenmal gestaltet wird. Vergleicht man die Hände Christi auf der Münchener Tafel mit denen auf der Isenheimer, so wird man die größte Ähnlichkeit der Stellung konstatieren; aber doch sind diese in den Fingern noch feiner und länger geworden, auch etwas mehr gespreitzt, kurzum noch mehr von feinster Empfindung durchbebt. Das Motiv des gebogenen Querbalkens des Kreuzes kommt auf unserem Bild zum erstenmal vor und mit ihm das Heraufzerren der Füße zum Nagelkopf, zwei Motive übrigens, die sich gegenseitig bedingen: denn der Künstler hat sich wohl kaum vorgestellt, daß der dicke Kreuzarm durch die Last des Körpers sich biege, sondern er wollte damit die äußerste gewaltsame Anspannung des Körpers zur Darstellung bringen. Wie sehr die Isenheimer Kreuzigung dieses Motiv noch steigert, wurde schon erwähnt. Das Kreuz selbst und sein Zubehör rückt die Münchener Kreuzigung ebenfalls recht eindeutig hinter die Baseler. Der Querbalken ist in der Malweise noch sehr ähnlich gegeben, bei der Baseler allerdings in der Farbe dunkler und noch mehr zurücktretend, während bei der Münchener langsam die Belebung solcher toten Dinge beginnt, die dann bei der Isenheimer und Karlsruher so einzigartig wird. Die Schrifttype auf dem Zettel ist so übereinstimmend, wie die Handschrift des gleichen Mannes innerhalb weniger Jahre nur sein kann. Bei beiden dieselbe schlanke Kapitale, bei der auch die Grundstriche verhältnismäßig dünn gegeben sind, das aus zwei Grund- und einem Haarstrich gebildete N, das R mit dem kleinen Kopf. Im Vergleich dazu ist die Type bei der Karlsruher Kreuzigung [1]) merklich breiter und quadratischer, die Grundstriche dicker, das N jetzt aus zwei Haar- und einem Grundstrich gebildet. In diesem Zusammenhang gewinnt eine Baseler Zeichnung Interesse, die H. A. Schmid in dem Textband seines Werkes veröffentlicht hat [2]) (Abb. 12). Es ist die ziemlich mäßige Arbeit eines Kopisten, aber nicht etwa nach dem ausgeführten Gemälde in Isenheim, sondern, was auch Schmid als das wahrscheinlichere hinstellt, nach einer weitgehend durchgezeichneten Vorstudie zu dem Isenheimer Bild. Das beweist eindeutig das Fehlen gerade solcher Dinge, die ein Kopist sicher gegeben hätte, der Wunden etwa oder der Nägel in den Wundmalen der Hände und Füße. Wichtig ist nun, daß manches nicht mit dem ausgeführten Isenheimer Bild übereinstimmt, auch nicht mit dem Baseler, sondern vielmehr mit dem Münchener: Hier wie da hängt die Namentafel ziemlich weit unterhalb des Querbalkens, und der Typus der Schrift ist der gleiche. Daumen und Zeigefinger der linken Hand sind bei beiden noch nicht so weit gespreizt wie auf dem Isenheimer Gemälde; ebenso liegen Ring- und Mittelfinger der rechten Hand parallel zusammen, während sie in Isenheim abgespreizt sind. Bei dem Baseler Gemälde sowohl als auch bei dem Isenheimer und Karlsruher sind die Arme Christi so weit gebreitet, daß noch ein beträchtliches Stück der Unterarme auf das Querholz des Kreuzes zu liegen kommt. Bei dem Münchener Bild ist es anders: Hier überschneidet das Querholz die Arme dicht über dem Handgelenk. Gerade so aber ist es auf der Baseler Zeichnung. Die Füße Christi schließlich sind auf der Baseler Zeichnung mehr in die Länge gezogen als auf dem Münchener Bild, aber lange nicht so stark schräg nach unten gestellt wie auf dem Isenheimer, sondern noch mehr dem Münchener entsprechend wagrecht gedreht. So hätten wir also in der Baseler Zeichnung die Kopie einer unmittelbaren Vorstufe des Isenheimer Gemäldes, die aber noch deutlich Elemente des Münchener Bildes aufweist und damit einen Grund mehr, das Münchener Bild zwischen das Baseler und das Isenheimer einzureihen.

[1]) Die Inschrift der Isenheimer Kreuzigung kommt für den Vergleich nicht in Betracht, da sie gotische Minuskeln zeigt.
[2]) A. a. O. S. 257f. Tafel 2 im Text.



Matthias Grünewald / Ausschnitt aus der Kreuzigung Tafel 9

Tafel 12



Der Johannes des Münchener Bildes scheint mir seinen nächsten Form- und Geistesverwandten in dem Täufer der Isenheimer Kreuzigung zu haben. Der Johannes der Baseler und der der Karlsruher Kreuzigung sind beide stark bewegt; der Baseler steht, aber erst einen Augenblick, er ist in diesem Moment so nahe, wie er nur konnte, an Christus herangeschritten, und die Bewegung klingt noch in seiner ganzen Haltung nach; der Karlsruher ist noch in stärkster Aktion des Heranschreitens. Die geistige Haltung zeigt bei beiden tiefsten Schmerz, bei dem frühen Bild tiefste stille Trauer, bei dem späten laut ausbrechende Verzweiflung. Bei dem Johannes der Münchener Kreuzigung ist der beherrschende Eindruck der des festen unverrückbaren Stehens bei Christus. Wohl durchbebt auch ihn der Drang, noch näher zu Christus heranzutreten, aber nur die erhobenen Hände zeigen es an und das wie von unsichtbaren Kräften zu Christus hingezogene Gewand. Er selbst steht hoch aufgerichtet, unbeweglich. Dem entspricht der geistige Ausdruck; über den passiven Schmerz ist er hinaus. Wohl klingt er noch in seinem Antlitz, in dem zerwühlten und zerquälten Ende des Mantels nach. Aber eine gewaltige, heimliche Aktivität durchbebt seine äußerlich seltsam starren Züge. Nicht so sehr wie in Basel und Karlsruhe ist es der Lieblingsjünger Christi, der ganz in dessen Leiden aufgeht, sondern der Evangelist, der die Kunde von seines Herren Leben und Sterben der Nachwelt predigen wird. Bis in die feinsten Einzelheiten gehen diese Unterschiede der Fassung gegenüber Basel und Karlsruhe. Man beachte nur die Hände: sie sind bei dem Baseler und besonders dem Karlsruher nur lose gefaltet, in ohnmächtigem Schmerz gerungen, bei unserem Bild mit äußerster Kraft zusammengepreßt, wie ein Mensch es tut, der seinen Schmerz bezwingt, weil das Leben ihn vom Tode wegruft. So kommt mit der Johannesfigur der Münchener Kreuzigung ein höchst aktiver Klang in die Darstellung der Passion, ein Predigtton, wie er, schon in dem Baseler Bild mit dem noch etwas äußerlichen Hauptmann-Bekenner angestimmt, schließlich mit dem Täufer der Isenheimer Kreuzigung zu vollstem Klingen gebracht wird.

Ein Grund dafür, daß H. A. Schmid die Münchener Kreuzigung nach der Isenheimer einreihte [1]), war der Faltenstil, den er dem der Stuppacher Madonna verwandt fand. Tatsächlich finden sich Ähnlichkeiten, die man aber auch schon auf früheren Werken nachweisen kann. So ist z. B. die enge, parallel verlaufende Fältelung beim Gewand der Magdalena durchaus verwandt der bei der vordersten knieenden Frau der Baseler Kreuzigung. Ebenso läßt sich in den großen Zügen das Faltenschema bei beiden Marieen recht gut vergleichen. Der Faltenzug setzt am Hinterkopf an und fließt von der Schulter ab in zwei getrennten Strömen; der eine fast senkrecht, etwas nach rückwärts, gerade hinab zum Boden, der andere erst in feiner Kurve nach vorne, wo bei den Händen die einzelnen Falten sich wieder sammeln, um von da aus in großem Schwung abwärts den Boden zu erreichen. Auf die Verwandtschaft des Lendentuchs bei dem Baseler und dem Münchener Christus wurde schon aufmerksam gemacht; der Unterschied zu den viel plastischer modellierten in Isenheim und Karlsruhe ist evident. Dagegen sind der Baseler und der Münchener Johannes im Faltenstil nicht vergleichbar. Der Baseler zeigt eine außerordentliche Plastik des Gewandes bei Beschränkung auf wenige große Motive, die im Grunde selbst seiner eigenen Umgebung noch fremd ist, verwandt beinahe schon den großartigen Gewandgestaltungen des Antoniusbesuchs auf dem Isenheimer Altar und schließlich auch der Karlsruher Kreuzigung. Dagegen zeigt der Münchener Johannes (Taf. 13) das Aufkommen einer Faltengebung, die bei verhältnismäßig ruhigem Gesamtumriß höchste innere Erregtheit zeigt: Gewandwulste

[1]) A. a. O. S. 227.

ballen sich zusammen, die dann durch spiralförmig herumlaufende Falten belebt werden; von einem Punkte aus laufen Falten radiant auseinander. In unübertrefflicher Steigerung kommt dieser Stil bei dem auferstehenden Christus des Isenheimer Altars zum Ausdruck. Der zu Christus hingewehte Mantelzipfel ist gleichfalls wie ein schwacher Vorklang des ähnlichen Motivs bei dem Verkündigungsengel des Isenheimer Altars. Die Seltsamkeit, einzelne Gewandsäume zackig zu zerreißen oder das Gewand selbst durch Löcher zu zerschlitzen, trifft man erst wieder — und zwar sehr gemildert — bei der Karlsruher Kreuzigung. Man wird aus dieser allerdings höchst ausdrucksvollen Äußerlichkeit nicht die Berechtigung ableiten wollen, auch unser Bild in die spätere Zeit zu setzen. Vielmehr scheint mir auch der Gewandstil die vorgeschlagene Einreihung zwischen die Baseler und Isenheimer Kreuzigung durchaus zu erlauben.

Nicht ganz so leicht ist das Verhältnis zu den anderen Frühwerken zu bestimmen. Die Frankfurter Grisaillen allerdings möchte ich A. L. Mayer folgend[1]) erst nach den ersten Arbeiten am Isenheimer Altar ansetzen. Gerade unser Bild scheint mir dies neu zu bestätigen. Sie sind in ihrer farblosen Farbigkeit im malerischen Sinn weit fortgeschritten. Dagegen halte ich Mayers Datierung der Münchener Verspottung auf 1509—13 für zu spät. Sie hat auch in manchem Ähnlichkeit mit der Münchener Kreuzigung. Die Verwandtschaft des Christus-Typus wurde erwähnt. Man vergleiche etwa auch den Kontur des verlorenen Profils bei Johannes mit dem des Manns mit der ausgestreckten Hand auf der Münchener Verspottung. So meine ich, daß die Reihenfolge: Baseler Kreuzigung, Münchener Kreuzigung, Münchner Verspottung, Isenheimer Kreuzigung einige Wahrscheinlichkeit hat.

Es ist bisher vermieden worden, auf die Frage Original oder Kopie ausdrücklich einzugehen. Indessen glaube ich durch den eingehenden Vergleich mit anerkannten Originalen schon ein Stück des Beweises für die Originalität gegeben zu haben. Wäre es möglich, eine Kopie so weitgehend mit den Originalen zu verknüpfen? Als wir das Bild zuerst zu Gesicht bekamen, war es durch Übermalung so entstellt, daß niemand an ein Original denken konnte; erst als die Übermalungen entfernt waren, wurde die Frage akut. Bei denen, die es sahen, wurde Einmütigkeit nicht erzielt. Noch immer erklären es gewichtige Stimmen für eine allerdings vorzügliche alte Kopie. Die letzte Entscheidung ist sicherlich nicht leicht. Auch ich gestehe, daß ich einen historischen Beweis für die Originalität nicht führen kann. Der einzige Weg, der schwache Anhaltspunkte hätte geben können, nämlich der Provenienz der Tafel nachzuforschen, war mir leider versperrt. Von einem Vorurteil muß man sich freimachen: Nachricht, daß das Original zugrunde gegangen ist, gibt es nicht. Die Frage, wie das Bild denn aus dem Besitz der bayrischen Herzöge gekommen sein könne, ist nicht sehr schwerwiegend. Mancherlei kann man sich denken. Das Normalste wäre wohl, daß einer der fürstlichen Besitzer es verschenkte. Wie ein großer Teil des herzoglichen Kunstbesitzes aus Schenkungen stammte, so gingen auch zahlreiche Stücke als „Verehrungen" wieder weg. Die Gewöhnung, sich mit der „verlorenen Kreuzigung" immer nur mit Hilfe des Sadelerschen Stichs und einer großen Zahl zweifelloser Kopien zu beschäftigen, macht manchen dem Original gegenüber etwas zu skeptisch.

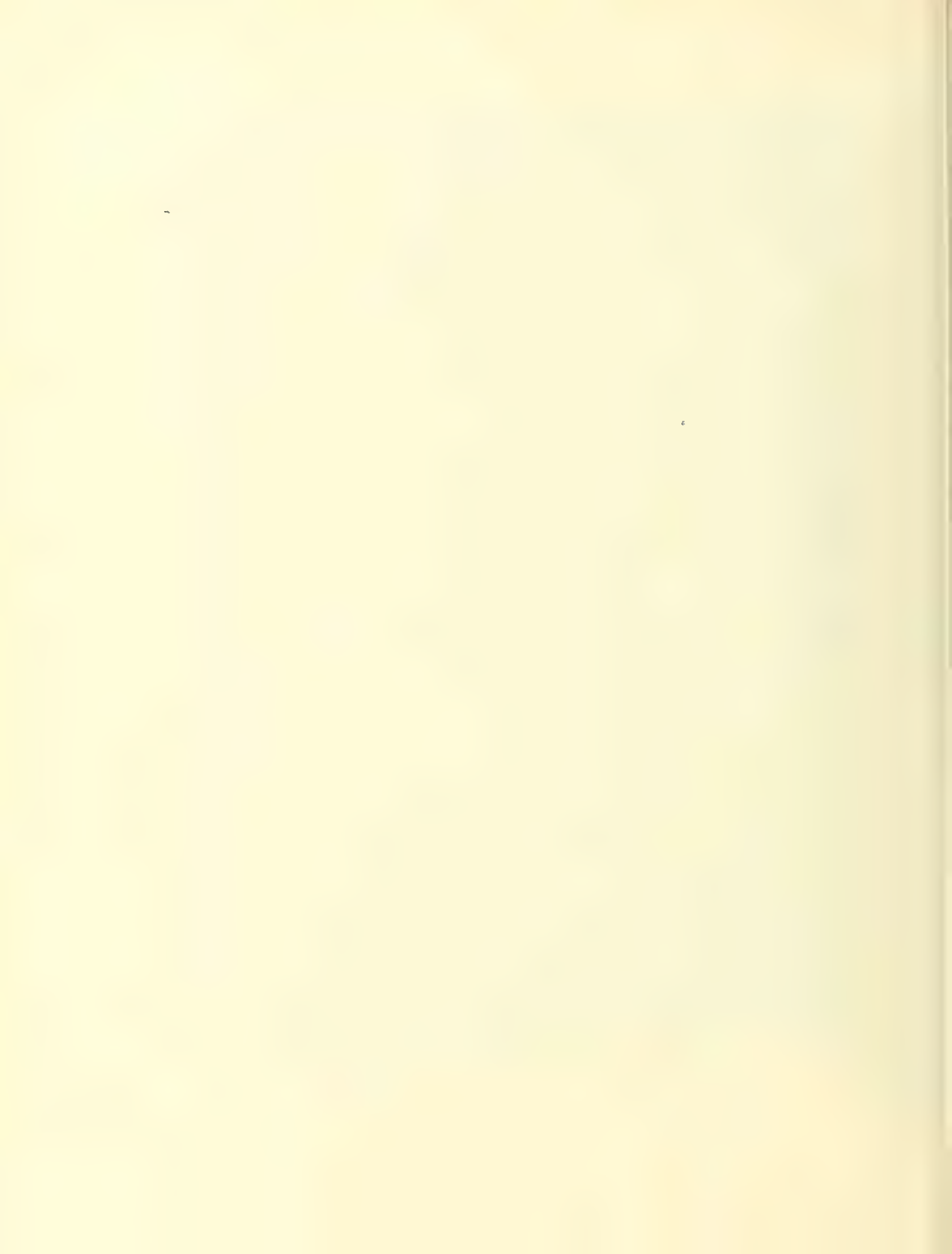
Von sehr großer Bedeutung für die Beurteilung der Frage ist die Farbe. Paßt auch sie zu den anderen Originalen? Ich glaube, man kann die Frage bejahen. Die oben gegebene Farbbeschreibung kann es zeigen. Es ist die gleiche stark leuchtende Farbigkeit, vielleicht ein klein wenig kälter als

[1]) Mayer a. a. O. S. 75ff.



Matthias Grünewald / Ausschnitt aus der Kreuzigung Tafel 9

Tafel 13



in Basel und Isenheim, doch im ganzen wohl vergleichbar. Es ist vor allem auch dieselbe mit feinster Psychologie abgestufte, ausdrucksgeladene Farbigkeit, wie wir sie bei Grünewald in jeder Zeit gewohnt sind. Zwar ist das helle Braungelb des Johannesmantels in so beherrschender Verwendung für uns bei Grünewald sonst nicht zu belegen, kommt aber doch hier und da vor, besonders ähnlich, wenn mich meine Erinnerung nicht täuscht, in der Antoniusversuchung des Isenheimer Altars [1]). Außerdem ist die raffinierte Zusammenstellung mit dem blaugrauen Mantelfutter [2]) ein echt Grünwaldischer Klang. Das Gleiche gilt von der Verwendung des zweifachen Rots bei Johannes und Magdalena und von der Veränderung dieses zweiten Rots durch den durchsichtigen grauen Schleier. Die Farben der Maria sind denen der Baseler verwandt. Die Farbe des Christus ist durchweg von sehr hoher Qualität, stellenweise geradezu meisterhaft: die Oberschenkelpartie z. B. kann ich mir unmöglich als Kopistenarbeit denken. Auch das für Grünewald ungewöhnliche, stark sprechende, zinnoberrote Blut über dunklerem, wie es bei dem Isenheimer und dem Karlsruher Christus nicht mehr vorkommt, ist in Basel wenigstens an einer Stelle am rechten Fuß zu finden. Hier bestätigt übrigens die Kopie von Cramer-Klett (Nr. 4, Taf. 14 a) den Bestand des Originals: Auch bei ihr findet sich fast identisch an der Bauchpartie helles Blut über dunklerem. Andererseits ist bei ihr das hellrote Blut an der rechten Ferse lange nicht so stark wie bei unserem Bild, ein Grund mehr, es für spätere Zutat zu halten [3]). Überhaupt beweisen drei der Kopien, die des Freiherrn von Cramer-Klett (Nr. 4), die des Herrn von Pauer (Nr. 2) und die Donaueschinger (Nr. 5), daß das Original die Farben unseres Bildes gehabt haben kann: Ihre farbige Haltung stimmt in großen Zügen mit ihm überein, wenn auch die Feinheit der Nuancen fast überall verlorengegangen ist. Sieht man einzelne Details an, so wird man ebenfalls bei anderen Originalen Grünewalds durchaus Vergleichbares finden. Z. B.: Die Art, den Unterton mit aufgesetzten Lichtern und Schatten zu modellieren, findet sich so in Basel, ja sogar noch in Karlsruhe, wenn auch da wesentlich vertriebener. Die Haare des Johannes mit den einzelnen, strähnig aufgesetzten Lichtern haben überall im Grünewaldwerk ihre Parallelen. Die Rötung der Augenlider ist echter Grünewald, ebenso die starke Differenzierung des Inkarnats bei den einzelnen Personen, was besonders in Basel vergleichbar ist. Hier ist auch die meisterliche Art, wie die blaugrünen Berge aus grünblauem Grunde auftauchen, nicht nur in der Farbe, sondern in feinsten Einzelheiten der Pinselführung so verwandt, daß man nur schwer eine andere Hand annehmen kann.

Freilich muß unumwunden zugestanden werden, daß es Partien auf dem Bilde gibt, wo zweifellos ein Nachlassen der Qualität zu beobachten ist; und nicht immer wird man da schlechte Erhaltung als Entschuldigung angeben können. Bei den Händen des Johannes z. B. sind zwar die Finger fein und schlank gebildet, aber der so stark in den Vordergrund tretende Handrücken ist von einer merkwürdigen Gefühllosigkeit und so unartikuliert im Detail, wie man es gerade von einer Hand Grünewalds nicht erwartet. Indessen einmal bezeugen der Stich und auch die gemalten Kopien diesen Handrücken und dann wird man bei genauerem Zusehen auch auf anderen Originalen ab und zu schwächere Stellen entdecken können. Ich bezweifle z. B., daß jemand die linke Hand des knienden Stifters auf dem Maria-Schneebild, die im Bilde doch auch wichtig genug ist, als Ausschnitt gesehen, ohne weiteres für Grünewald hielte. Gleichfalls ist der Kopf der klagenden Frau auf dem späten Meisterwerk der Beweinung in Aschaffenburg nicht besser als der nicht auf der Höhe der Qualität stehende

[1]) Bei dem nilpferdartigen Ungeheuer. [2]) Für die Farbe vergleiche man auch den Antoniusmantel der Versuchung.
[3]) Siehe oben S. 3.

Kopf der knienden Magdalena, der zudem schlecht erhalten ist. Daß der noch ein wenig lieblos hingestrichene Querbalken des Kreuzes in der Art der Malerei seine vollkommene Parallele in Basel hat, wurde bereits erwähnt. Überhaupt tut man dem neuen Bilde unrecht, wenn man es in allen Punkten an Werken des ganz reifen Stils messen will, der mit den Isenheimer Altar beginnt. Genau so täte man dem Baseler Bild unrecht damit. Bei Grünewald erklärt schon rein äußerlich die Kleinheit des Formates eine gewisse Unterlegenheit in der Durchbildung der Einzelform gegenüber den lebensgroßen Gestalten des Isenheimer Altars; und dann mag ruhig zugegeben werden, daß das Bild bis zu einem gewissen Grade den Charakter eines Frühwerks trägt. Sind aber damit die Schwächen eingestanden, so ist andererseits die Qualität doch wieder so groß, daß man meiner Ansicht nach das bedeutsame Urteil: Original wagen darf.

Nun bleibt vielleicht doch ein Einwand: Gut, es ist dies das Bild, das Sadeler gestochen und Sandrart bei dem Herzog Maximilian gesehen hat, aber es ist nur das Werk eines sehr begabten Schülers Grünewalds. Indessen wird man zugeben, daß dies gerade in unserem Falle sehr unwahrscheinlich ist. Wir kennen aus dem 16. Jahrhundert keinen Maler, dem man eine so starke Einfühlung in Grünewalds Kunst zutrauen darf. Wir kennen auch kein Werk, daß man auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit als Werkstatt Grünewalds bezeichnen kann. Die Tradition Sandrarts: Grünewald-Grimmer-Uffenbach wird für uns erst bei Uffenbach erkennbar, der offenbar hauptsächlich durch Zeichnungen vermittelte Anregungen Grünewalds verarbeitet hat. Der Einfluß, den Grünewald seiner Zeit ausübte, wird nur in Werken sonst höchst persönlichen Stils — von Baldung, von Altdorfer — bis zu einem gewissen Grade fühlbar. Im Grunde aber schließt das restlose Aufgehen im Werke Grünewalds bei unserem Bilde Schülerarbeit ebenso aus wie Kopistenarbeit.

Von den erhaltenen gemalten Kopien, die mir bekannt wurden[1]), können nur drei den Anspruch erheben, mit dem Original selbst in Beziehung zu stehen, allerdings auch nur in indirekter. Es sind dies die drei oben erwähnten, deren Farbengebung sie noch mit dem Original verbindet: Die des Freiherrn von Cramer-Klett (Nr. 4, Taf. 14a), des Herrn von Pauer (Nr. 2, Taf. 14b) und die Donaueschinger (Nr. 5). Die Kopie von Pauer hat fast genau Originalgröße und übernimmt, wie auch schon erwähnt, die Komposition des Originals verhältnismäßig am genauesten. Die Kopie von Cramer-Klett steht darin in der Mitte zwischen Original und Stich: sie hebt zwar Christus aus der Figurengruppe heraus, rückt aber die Johannesfigur nicht vom Kreuz ab. Vielleicht liegt hier ein direkter Einfluß des Stiches vor, vielleicht hat auch der Maler der Kopie selbständig diese „Korrektur" vorgenommen, ohne doch im Italienisieren soweit zu gehen wie Sadeler. Ich halte das letzte für wahrscheinlich, denn einmal ist das Kreuz etwas weniger erhöht als im Stich und außerdem sind noch weitere selbständige Änderungen zu verzeichnen: Vor allem die Vergrößerung der Bildfläche an drei Seiten, wobei allerdings die Figuren selbst die Originalgröße behalten, aber ein Stück vom Bildrand abstehen; dann Zufügungen wie der Vogel links oben in dem Gebüsch, das auf dem Felsen wächst oder die vier Nägel im Kreuzstamm unterhalb des Fußbretts. In manchen Details hat die Kopie von Cramer-Klett mehr vom Original bewahrt als die Kopie von Pauer. Das kann man an den Gewändern erkennen, an der Inschrift auf der Tafel[2]), an dem Querbalken des Kreuzes, ganz besonders aber an dem Christusakt. Die Abbildungen zeigen es deutlich. Sie zeigen aber auch, daß andererseits die beiden

---

[1]) Besten Dank schulde ich den Besitzern der Kopien, die mir Photographien zur Verfügung stellten.

[2]) Die rechte Seite der Tafel ist durch Übermalung verdorben.



a b c d

Kopien nach Matthias Grünewald

Tafel 14



Kopien Züge gemeinsam haben, die das Original nicht aufweist. Man vergleiche nur den Christuskopf. Er ist bei beiden nicht nur im Physiognomischen ähnlich, sondern auch dadurch, daß die Dornenkrone mehr elliptisch als rund erscheint und so den Kopf wesentlich schmäler wirken läßt als das Original. Wir haben also zwei Kopien, von denen die eine (von Pauer) die Komposition des Originals in großen Zügen getreu wiedergibt, während sie in den Details schon sehr schwach ist, die andere (von Cramer-Klett) die Komposition ändert, in Details aber noch genauer ist und die schließlich beide in gemeinsamen Zügen vom Original abweichen. Daraus möchte ich eine dritte Kopie erschließen, die verloren ist oder mir wenigstens unbekannt, die das Original ziemlich genau wiedergab; vielleicht die einzige Kopie nach dem Original selbst, die aber schon darin vom Original abwich, worin allein die Kopien von Cramer-Klett und von Pauer übereinstimmen. Die erschlossene Kopie hat vermutlich auch schon die Farben des Originals vereinfacht, denn auch darin stimmen die beiden besprochenen Kopien trotz der Unterschiede in den Nuancen in etwas überein: bei beiden fehlt die Differenzierung des Rots bei Johannes und Magdalena, bei beiden ist auch der Gegensatz zwischen dem dunklen Braun bei Maria und dem hellen Braungelb bei Johannes gemildert, indem dieses dunkler, jenes heller geworden ist, bei beiden fehlen die starken Unterschiede im Inkarnat, bei beiden schließlich ist der Grund nicht grünblau, sondern schwarz. Im ganzen eine mehr tonige Haltung, die ganz gut zum 17. Jahrhundert paßt, aus dem die Kopien, wie ich glaube, beide stammen[1]). Vergleicht man sie untereinander, so findet man die Farben der Kopie von Cramer-Klett dem Original noch näher, woraus ich die Berechtigung ableitete, sie oben gelegentlich zur Kritik des Originals zu benutzen.



Abb. 13. Nach Matth. Grünewald
Donaueschingen, Fürstl. Gemäldegalerie

Die Kopie in Donaueschingen (Nr. 5, Abb. 13) unterscheidet sich von den eben besprochenen rein äußerlich schon durch die Größe. Sie ist nur etwas größer als der Stich, von dem sie auch die Komposition genau übernommen hat. Kleine Änderungen und Zufügungen bewirken eine harmlose Bereicherung: So zwei kleine Vögel im Gebüsch am Felsen links und einer rechts, dann auf dem mit vier roten Siegeln

[1]) Es besteht meiner Ansicht nach kein Grund, die Kopie von Cramer-Klett für eine Nachahmung des 19. Jahrhunderts zu halten (Schmid a. a. O. S. 227). Dazu ist ihr ganzer Charakter der Kopie von Pauer und der Donaueschinger viel zu verwandt.

befestigten Zettel eine dreisprachige Inschrift; weiter sind Heiligenscheine zugefügt, über dem wagrechten Kreuzbalken Sonne und Mond und in dem schwarzen Grund eine Menge Sterne. Die Farbe hat noch Beziehung zum Original, allerdings keineswegs mehr als bei den Kopieen von Cramer-Klett und Pauer. Vielmehr ist sie im gleichen Sinne vereinfacht wie bei diesen und zeigt außerdem in dem olivgrauen Tuch bei Maria, dem grauen, aber nicht mehr durchscheinenden bei Magdalena, und der Zufügung von Goldsäumen an den Gewänden eine eigene Note. Vielleicht ist hier ein koloriertes Exemplar des Stichs der Vermittler zwischen Original und gemalter Kopie gewesen. Die Donaueschinger Kopie gewinnt an Bedeutung dadurch, daß ihre Entstehung durch Widmungsinschriften auf der Rückseite für das 17. Jahrhundert gesichert ist: sie wurde 1681 der Maria Euphrosina Precht von Hochwarth von einer Verwandten geschenkt und von ihr 1732 auf den Ölberg-Altar des Klosters Heiligenkreuztal gestiftet [1]). Da die farbige Haltung im ganzen der der besprochenen Kopien recht verwandt ist, so bietet sie auch eine Stütze für deren Datierung ins 17. Jahrhundert.

Alle übrigen Kopien haben mit dem Original selbst nichts mehr zu tun, sondern gehen nur auf den Stich zurück. Ihre Farben sind nicht mehr die des Originals. Die temperamentvollste ist die Kopie im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (Nr. 6). Sie ist nicht qualitätlos und zeigt in interessanter Weise, wie ein ausgesprochener Manierist des frühen 17. Jahrhunderts den weit akademischeren Stich Sadelers, ohne das Original zu kennen, bis zu einem gewissen Grade wieder Grünewald annähert. In diesem aufgeregten Wesen steckt etwas, was Grünewalds Art verwandt ist. Nur bleibt es völlig in Äußerlichkeiten befangen und Grünewalds heimliches Feuer verpufft in lautem Feuerwerk. Dem entsprechen die pikanten Farben: Christus fahl graugrün, Maria mit grauolivem Tuch über giftgrünem Mantel, Johannes in rosa Mantel mit vielen weißen Lichtern über hellgrünem Rock und Magdalena mit braungelbem Tuch über violettem, in dem Gewandzipfel vor dem Kreuz hellrosa erscheinenden Gewand [2]).

Über die nette kleine, aber nicht sehr qualitätvolle Kopie im Baseler Privatbesitz (Nr. 7, Taf. 14, c), die schon H. A. Schmid erwähnt, ist nicht viel zu sagen. Sie geht auf den Stich zurück, verändert ihn aber durch Weglassen der Magdalena. Sympathisch sind die Farben: Christus gelbweiß vor schwarzem Grund, Johannes mit rotem Mantel über dunkelblauem, beinahe schwarzem Rock. Marias Mantel ist von der gleichen Farbe, darüber trägt sie ein braunes Tuch und von den Knien abwärts wird ein roter Rock von der Farbe des Johannesmantels sichtbar. Das Künstlermonogramm war nicht aufzulösen.

Die Kopie in Friedberg (Nr. 8) wird hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt. Sie wird einer Notiz der Kunstchronik zufolge von Ch. Rauch genauer besprochen werden [3]). Auch ihr liegt der Stich zugrunde.

Das Bild in Rottweil (Nr. 9, Taf. 14, d) ist von einem sehr mäßigen Maler des 17. Jahrhunderts, der sich am Fuß des rechten Schächerkreuzes „Kurtz" bezeichnet, aus mehreren Stichen kompiliert. Die Christusfigur allein ist mit Änderung der Legende aus dem Raphael Sadelerschen Stich nach Grünewald entnommen, die Schächer, die Gruppe der Frauen mit den beiden Reitern hinter dem rechten Kreuz, die vier Männer hinter dem linken Kreuz und die Figuren des Reiterzugs im Hintergrund aus dem Stich des Egidius Sadeler von 1590 nach Christoph Schwartz (Nagler Nr. 107). Auch das übrige,

[1]) Den Namen des Klosters verdanke ich einer Mitteilung Dr. Feursteins.

[2]) Nach freundlicher Mitteilung von Herrn cand. hist. art. Hermann Meier.

[3]) Kunstchronik NF 32, 1921, S. 490.

die zweite Frauengruppe links vom Kreuze Christi und die Figuren im Vordergrund entstammen wohl einem Stich des gleichen Kreises [1]).

Das Holzrelief in der Sammlung Mittelalterlicher Altertümer zu Basel (Nr. 10, Abb. 51) schließlich wiederholt auch die Komposition des Stichs, ist aber in den Details ganz frei. Die Schnitzerei ist an sich von beträchtlicher Feinheit, wenn man will die einzige Kopie von selbständiger künstlerischer Bedeutung. Der unbekannte Künstler F. E. hat nach Ansicht von Herrn Dr. Burckhard, Basel auch das kleine Porträt des Beatus Zurlauben in der gleichen Sammlung geschnitzt, das 1667 datiert ist und damit einen Anhaltspunkt für die Datierung des Kreuzigungsreliefs gibt.


Abb. 14. Basel, Sammlung mittelalterlicher Altertümer

Im Grunde hat natürlich die ganze Kopienfrage durch das Auftauchen des Originals wesentlich an Interesse verloren. Es bleibt ihr nur eine symptomatische Bedeutung, die darin liegt, daß alle Kopien, soweit ich sehen kann, aus dem 17. Jahrhundert stammen, der Zeit also der Grünewaldfreunde Rudolf II. und Wilhelm V. und des Grünewaldkenners Sandrart [2]). Die große Zahl der Kopien unseres Bildes beweist, daß die Schätzung verbreiteter war. Die kleine Kopie in Donaueschingen scheint ähnlich in Ehren gestanden zu haben wie das Original am Münchener Hofe. Auch der Kompilator des Bildes in Rottweil zog den ernsten Christus nach Grünewald dem elegant bewegten nach Christoph Schwartz vor. Das Verdienst gebührt dem Herzog Wilhelm, der dadurch, daß er den Stich veranlaßte, die Komposition populär gemacht hat. Auch die Kopie von Cramer-Klett ist vermutlich im nächsten Umkreis des Münchener Hofs entstanden; sie stammt nämlich aus dem Besitz der Preysings, die dem Hof eng verbunden waren. Ein Ulrich von Preysing war bis 1581 Hofmeister bei dem jungen Herzog Maximilian [3]). Damit ist aber auch sowohl die verlorene Kopie als auch die Kopie von Pauer ursprünglich in München zu lokalisieren, obgleich die letzte in der Gegend von Würzburg erworben wurde.

Allerdings müssen wir uns eingestehen, daß die Zeit keinen echten Eindruck von Grünewalds „Kleinem Kruzifix" durch die Kopien erhalten konnte. Dazu sind sie alle nicht gut genug. Und eines der stärksten Argumente für die Originalität des wiedergefundenen Bildes ist sein Abstand von den Kopien.

Nachtrag. Der neue Katalog der Handzeichnungen des Berliner Kupferstichkabinetts verzeichnet noch eine Kopie unseres Bildes. Es ist also bei der Aufzählung auf S. 35 nachzutragen

11. Berlin, Kupferstichkabinett No. 7934. Zeichnung Feder in Braun, leicht laviert 27,9 20,9 17. Jh. Bezeichnet unten rechts mit anderer Tinte I. H. Vgl. Staatliche Museen zu Berlin, Die deutschen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen bearb. von Elfried Bock, Berlin 1921. Bd. 1. S. 45. Erwähnt jetzt auch von Hagen, Matthias Grünewald, 3. Afl. 1922 (Abb. 50).

[1]) Wie ich höre, soll das Bild gelegentlich in der Literatur erwähnt sein, doch ist mir die Stelle nicht bekannt geworden.

[2]) Es ist sehr bezeichnend, daß auch die jüngst aufgetauchte Kopie einer Kreuzigung Grünewalds in Donaueschingen (Zeitschrift f. bild. Kunst 1920 S. 218) dem 17. Jahrhundert entstammt (datiert 1648). Vgl. auch den Bericht des Herrn von Monconys über den Besuch der Kunstkammer des Herrn Schelckens in Frankfurt 1664 (Schmid a. a. O., S. 299, Nr. 22). Er sah u. a.: „un autre livre des desseins d'un Martin d'Achafenbourg bien plus estimé infiniment qu'Albert Dure . . ."

[3]) Allgem. deutsche Biogr. 21. S 3.

Die Zeichnung unterscheidet sich in den Maßen nur um einige Millimeter von dem Sadelerschen Stich. Der Abbildung nach zu urteilen, ist sie an der unteren Kante etwas beschnitten, so daß sie vermutlich in der Länge ursprünglich genau mit dem Stich übereinstimmte. Auch in der Komposition und in den Details erweist sie sich als eine genaue Nachzeichnung nach dem Stich. Die leichten Abweichungen in den Typen z. B. erklären sich genügend aus der Ungeschicklichkeit des offenbar nicht besonders geübten Kopisten.

In diesem Zusammenhang ist eine Notiz von Herrn Dr. Feuerstein im Abendblatt der Frankfurter Zeitung v. 15. 3. 1922 zu erwähnen, in der er sich mit der jetzt von der Galerie in Donaueschingen angekauften Kopie aus Riedlingen (Nr. 5 Abb. 13) beschäftigt. Diese, meint er, stehe der Berliner Zeichnung nahe, aber mit dem Stich habe sie nichts zu tun. Das ist bei der Übereinstimmung von Stich und Zeichnung von vorne herein unmöglich. Vielmehr gehen Zeichnung und gemalte Kopie auf den Stich zurück. Der Maler der Donaueschinger Kopie hängt aber nicht so sklavisch an seinem Vorbilde und erlaubt sich die Freiheiten und Zufügungen, die oben (S. 49) angegeben worden.

Zum Schlusse sei nachgetragen, daß jetzt auch das Bild in der Lorenzkapelle in Rottweil (Taf. 14, d) von Hagen in der eben erschienenen 3. Auflage seines Grünwaldbuchs kurz erwähnt wird.



Abb. 15. Federzeichnung nach M. Grünewald
Berlin, Kupferstichkabinett

EINE GRÜNEWALD-REMINISZENZ AUS DEM 18. JAHRHUNDERT

VON

ALFRED WOLTERS

Es ist nur eine sehr verwehte Spur, der ich folgen möchte. Die Berechtigung, mich ihr anzuvertrauen, entnehme ich einzig der Bedeutung des Ziels, zu dem sie führen könnte. — Es heißt Grünewald. — Wer aber möchte es verantworten, einen noch so unsicheren Pfad links liegen zu lassen, wenn nur eine Spur von Aussicht besteht, auf ihm dem Meister irgendwie näherzukommen.

Das kleine, in den Abbildungen 16 u. 17 wiedergegebene, 32 cm hohe Holzfigürchen, das den Ausgangspunkt der Untersuchung bildet, kam vor einiger Zeit in eine rheinische Privatsammlung, in der ich es kennenlernte. Über seine Herkunft ist nichts bekannt. Doch ist es offenbar — wie vor allem der Kopf zeigt — eine süddeutsche Arbeit des 18. Jahrhunderts. Es ist im ganzen — bis auf den Verlust einiger Finger und der großen Zehe des linken Fußes — gut erhalten. Beide Arme sind unterhalb der Schultern angesetzt. Im Haar befinden sich seitlich zwei kleine Löcher, die offenbar zum Befestigen der Dornenkrone dienten. Diese selbst ist verloren. — Die Abhängigkeit von einem Vorbilde Grünewaldschen Stils springt sofort in die Augen. Die Abbildungen machen den Nachweis eigentlich überflüssig. Doch möchte ich neben der Erwähnung von Einzelheiten, wie des zerfetzten Lendentuchs, der gewaltsam einwärts gedrehten Füße mit der dadurch erzwungenen seitlichen Herausdrehung der Waden, wenigstens auf den gespannten, so ganz und gar Grünewaldschen Zug des Körperkonturs mit den Ausladungen am Brustkorb, an Waden und Lenden, mit den Einziehungen bei der Taille und den Knien hinweisen. Ganz frappant Grünewaldisch ist aber — leider kann diesen schlagendsten Eindruck nur das Original vermitteln — die Wirkung der Farbe. Sie ist bis auf wenige abgeplatzte Stellen an den Armen vorzüglich erhalten. Die in stumpfen Ockertönen gehaltene gelblich-graubraune, ins Grünlichgraue spielende Verwesungsfarbe des Körpers, übersprenkelt von dem starken Rot der Wunden und Beulen, muß unmittelbar nach Grünewald kopiert sein.

In welchen Zusammenhang aber gehörte dieser Christuskörper hinein? Ich kann ihn mir nur als Teil einer Kreuzabnahme denken. Die Vermutung, es könne sich um eine Beweinung, eine Grablegung oder eine verwandte Darstellung handeln, die sich im ersten Moment aufdrängt — vor allem, wenn man das Figürchen von der Seite sieht —, erweist sich sofort als unhaltbar, wenn man erkennt, daß die Arme lose nach vorn herabhängen und die Füße noch am Kreuzesstamm haften. Und Kreuzabnahmen solcher Art, d. h. Darstellungen des Moments, in dem die Füße Christi noch am Kreuz fixiert, die Arme aber schon vom Querbalken gelöst sind, gehören ja keinesfalls zu den Seltenheiten [1]).

[1]) Eine ganze Anzahl derartiger Darstellungen, die sich bequem vermehren läßt, ist zusammengestellt in: Hans Semper, Zur Kreuzabnahme des Bamberger Flügelaltars im Nationalmuseum in München, Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1920, S. 71ff.





Abb. 16 u. 17. Süddeutscher Meister des 18. Jahrhunderts. — Privatbesitz

Doch sie unterscheiden sich fast alle von der aus unserer Figur zu erschließenden dadurch, daß der Körper — meistens in Tüchern oder Stricken, die durch die Achselhöhlen gezogen sind, hängend — herabgleitet, daß mindestens der Oberkörper vom Kreuzesstamm losgelöst ist. Trotz des Vorherrschens gewisser Typen — hier ist nicht der Raum, genauer auf sie einzugehen — ist die Zahl der Varianten gerade in der Darstellung der Bewegung des vom Kreuzesstamm gelösten Körpers doch riesengroß. Ungezählte Möglichkeiten vom ganz zarten, sanften seitlichen Herabgleiten bis zu dem ungeheuer ausdrucksstarken Wuchten des wagerecht nach vorn gekippten Oberkörpers in Dürers Kleiner Passion (B. 42) haben ihre künstlerische Form gefunden. Die merkwürdige Verbindung aber von geradem, straffem Aufgerichtetsein des Körpers und dem ausdrucksvollen, zugleich kraftlosen und sehnenden Herabhängen von Kopf und Armen, wie sie unser Figürchen zeigt, zu

einer Art von Zwischenstufe von Kreuzigung und Kreuzabnahme oder, wenn man will, zu einer Synthese aus beiden, ist, soviel ich sehe, einzigartig. Wo Ähnliches — nicht Gleiches — vorkommt, ist es entwicklungsgeschichtlich älter und mehr eine Folge primitiver Gebundenheit als künstlerischen Ausdruckswillens [1]).

Übrigens muß auch unser Figürchen in Tüchern oder Stricken hängend gedacht werden. Sie haben auf der linken Schulter eine tiefe, klaffende Furche ins faulende Fleisch gerissen.



Abb. 18.
M. Grünewald. — Ausschnitt
Kolmar



Abb. 19.
Kopie nach M. Grünewald
Donaueschingen

Ist dies nun die Erfindung eines Rokokobildhauers? Genügt es, anzunehmen, ihm habe etwa eine Grünewaldsche Kreuzigung die Anregung zur Erfindung einer solchen Kreuzabnahme gegeben? Wenn ich das für wahrscheinlich hielte, hätte ich die Veröffentlichung des Stückchens in so breiter Form trotz seines unzweifelhaften Reizes für überflüssig gehalten. Aber: ganz abgesehen von der Bildung der Arme und Hände, die der Bildhauer in dieser

[1]) Als bequem erreichbares Beispiel einer solchen altertümlicheren Darstellung nenne ich die Kreuzabnahme aus der Kathedrale von Tivoli vom Anfang des 13. Jahrhunderts, die kürzlich publiziert wurde. Siehe: W. F. Volbach, Eine mittelalterliche Kreuzabnahme aus Tivoli in „Das Kunstblatt", 1921, Heft 10, S. 309 ff., mit zwei Abbildungen. Übrigens muß in dieser Gruppe zur Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes nicht, wie Volbach annimmt, der Christuskörper noch weiter heruntergelassen, sondern im Gegenteil so weit gehoben werden, daß die Hände des Joseph von Arimathia und des Nicodemus in die Höhe der Füße Christi kommen. Denn Nicodemus ist zweifellos damit beschäftigt, die Nägel aus den Füßen Christi zu ziehen. Die Gruppe wird dann nicht nur im Gesamtaufbau „gotischer", sondern auch künstlerisch eindrucksvoller.

Form ja hinzuerfunden haben müßte und die in ihrer ungeheuren formalen Wucht wie als Träger des Ausdrucks so durchaus Grünewaldisch und so gar nicht „18. Jahrhundert" sind, ist ja gerade diese merkwürdige Mischung von einsamer, majestätischer Starrheit und ungeheuerstem seelischen Ausdruck, von Altertümlichem und Modernem so echt Grünewaldisch. Gerade in solchen Einzelformen, die sich am bequemsten ablesen und am zuverlässigsten vergleichen lassen, wie etwa in der Faltengebung des Schurzes, stimmt das Figürchen übrigens mit keiner der uns bekannten Kreuzigungen völlig überein. Und doch wird niemand bezweifeln, daß gerade die Bildung des Schurzes mit seinen zerfetzten Rändern die Herkunft aus dem Grünewaldschen Formenschatz nicht verleugnen kann. Erstaunlich ist aber, wie sich die enge — wirklich wortwörtliche — Nachahmung Grünewaldscher Körperformen auch in der Seitenansicht zu erkennen gibt. Der kürzlich aufgetauchte und aus der Schloßkapelle in Wolfach in die Gemäldegalerie zu Donaueschingen verbrachte Altarflügel (Abb. 19) ermöglicht diese Feststellung [1]). Man vergleiche vor allem die Form der geradegespannten Beine mit ihren straffgezogenen Sehnensträngen, die Bildung der Füße, den Grad ihrer Abwinkelung vom Kreuzesstamm, die Form des eckig ausladenden Brustkorbs. Soll man annehmen, dem Bildhauer habe eine solche Profildarstellung als Vorbild gedient? Wie würde sich dann aber die in allen Einzelheiten ebenso enge Nachbildung der Vorderseite, vor allem auch in dem ganz und gar Grünewaldschen Kontur erklären? Soll man etwa an eine Kompilierung aus mehreren Vorbildern denken? — Wobei ja Stiche, Zeichnungen mit in Frage kommen könnten, wenn auch der farbigen Haltung wegen die Kenntnis mindestens eines Gemäldes vorausgesetzt werden muß. — Oder soll man sich als Vorbild eine Darstellung denken, auf der etwa Christus von vorn, ein Schächer von der Seite zu sehen war? Oder eine ganz in Grünewaldscher Formgebung gehaltene und ganz in seiner Farbgebung bemalte Skulpturengruppe? Etwa aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, d. h. aus einer Zeit, in der das Interesse an Grünewald besonders stark war? Dann müßte man aber aus ihrem Vorhandensein genau die gleichen Schlüsse ziehen, wie sie unser Figürchen aufnötigt. Oder soll man an ein plastisches Vorbild aus der Zeit und Umgebung des Meisters denken? Dann würde das Figürchen allerdings sehr an Interesse verlieren. Aber ehe man zu einer derartigen Vermutung berechtigt wäre, müßte doch erst einmal irgendein aus Grünewalds näherem Kunstkreis stammendes Werk bekannt werden, das seinem Form- und Farbcharakter so kopistenhaft nahestände wie unser Figürchen. — Hier kommt man nicht weiter, wenn man sich nicht völlig im Gestrüpp verirren will, so bemerkenswert auch immer die Tatsache bleibt, daß Vorder- und Seitenansicht des Figürchens in völlig gleicher Weise von Grünewaldscher Formensprache abhängig erscheinen. — Am wenigsten von Grünewald hat der Kopf. In ihm kommt der Geschmack und der Formcharakter des 18. Jahrhunderts am deutlichsten zur Geltung. Es läge vielleicht nicht fern, anzunehmen, daß das vorausgesetzte Vorbild hier versagte, d. h. daß auf ihm der Kopf so stark abgedreht oder gesenkt war — vielleicht auch durch die Dornenkrone so verdeckt war —, daß die Einzelformen nicht zu erkennen waren [2]). Doch würde es auch völlig genügen, anzunehmen, daß sich der zeitliche und persönliche Geschmack des Bildhauers hier gegen das Vorbild durchgesetzt habe.

[1]) Siehe: H. Feurstein, Ein verlorener Altarflügel Grünewalds. Zeitschrift für bildende Kunst, 1920, S. 280.

[2]) Hier darf auch etwa auf die Wolfacher Kreuzigung als bequemes Beispiel verwiesen werden, auf der ja der Kopf ganz zur Seite gedreht und durch die Dornenkrone verdeckt ist. Man kann sich aber ein Verdecken oder Unkenntlichwerden der Gesichtszüge durch Senken oder Abwenden des Kopfes genau so gut in einer Vorderansicht vorstellen. So ist beispielsweise in der — übrigens nicht direkt vergleichbaren — Kreuzabnahme aus Dürers Kleiner Passion (B. 42) das Gesicht Christi ja auch durch die herabhängenden Haare völlig verdeckt.

Ich neige dazu, es zu tun. Denn ich empfinde in diesem — wie ich zugebe: „typischen“ — Barockkopf doch ein fremdes, dunkleres und tieferes Pathos, fühle verdeckt unter der klassischen Haut doch das gotische Gerüst, sehe, kurz gesagt, auch in ihm noch die allerdings fast völlig verdeckten Spuren Grünewaldschen Geistes und Grünewaldscher Formanschauung. — Ich gestehe, daß hier die Grenze des Beweisbaren erreicht, vielleicht überschritten ist. Sie darf uns aber nicht abschrecken, Dinge auszusprechen, die wir begreifen zu können glauben und die uns wertvoll erscheinen, wenn sie gleich unterhalb der ablesbaren Oberfläche liegen.

Ich empfinde durchaus, wie schlüpfrig der Boden ist, auf dem die ganze Untersuchung sich notwendigerweise bewegt, wie viele Möglichkeiten zum Ausgleiten er bietet. — Doch muß ich, da ich mich ihm einmal anvertraut habe, den Mut zur Formulierung des Ergebnisses haben. Das kann aber, falls die bisherigen Schlüsse richtig waren, nur so lauten: Es muß eine Kreuzabnahme Grünewaldschen Stils existiert haben, die für uns verschollen ist, dem Rokokobildhauer aber als Vorbild diente. War Christus auf ihr in voller Vorderansicht dargestellt, wie auf der Baseler, Isenheimer, Karlsruher Kreuzigung, mit straff aufgerichtetem Oberkörper, mit Armen, die leblos nach vorne herabhingen und sich gleichzeitig doch dem Beschauer sehnend entgegenstreckten? Oder war er von der Seite zu sehen wie auf der Wolfacher Kreuzigung, mit seitlich vom Kreuzesstamm abkippendem Oberkörper, mit Armen, die zur Seite senkrecht herabhingen und die formale und seelische Verknüpfung mit einer Seitenfigur herstellten? Zu entscheiden ist das nicht. — Ich kann mir jedoch die Komposition nur mit einem gerade von vorne gesehenen Christus vorstellen; denn nur in dieser Ansicht kommt die ungeheure Energie des Ausdrucks von Armen und Händen zu voller Wirkung. Den Gefallen allerdings, auch nur irgend etwas Weiteres über das Vorbild auszusagen, tut uns unser Figürchen nicht. Schon beim Kopf versagt es.

Wenn ich mir auch des hypothetischen Charakters der ganzen Untersuchung durchaus bewußt bin, so zwingt sie, einmal unternommen, doch zu einer weiteren Fragestellung. Der nämlich: Wissen wir aus anderen Quellen von einer Grünewaldschen Kreuzabnahme oder dürfen wir aus solchen wenigstens vermuten, daß eine derartige Darstellung vorhanden gewesen sei, die sich mit der von uns angenommenen vielleicht decken könnte?

So weit ich sehe, gibt es nur eine literarische Überlieferung, die die Existenz einer Grünewaldschen Kreuzigung vermuten lassen könnte. Im Inventar der Stiftskirche zu Halle a. S. vom 3. Oktober 1525 ist im Verzeichnis der Altäre „Eyn gemahlte taffel mit der deposicion“ erwähnt[1]). H. A. Schmid bezieht diese Nachricht, deren Wert doch nur gering ist, da der Name des Malers nicht genannt wird, vermutungsweise und mit aller Vorsicht auf die Aschaffenburger Beweinung, auf die der Ausdruck „deposicion“, wie Schmid ausführt, ja allerdings besonders gut passen würde. Ich führe sie nur der Vollständigkeit halber an. Sie auch nur im geringsten als eine Stütze meiner Hypothese anzusehen, liegt mir ferne.

Nicht ganz so unsicher wie die Folgerungen aus dieser literarischen Quelle sind die, die aus dem Befund der Baseler Kreuzigung gezogen werden können. Hier kann mit einiger Wahrscheinlichkeit die Zugehörigkeit einer für uns verschollenen Kreuzabnahme vermutet werden[2]). Aber auf diese, falls sie

[1]) H. A. Schmid, Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald, S. 238.

[2]) H. A. Schmid a. a. O. S. 275 im Verzeichnis der verschollenen Gemälde des Meisters. Er nimmt an, daß sich unterhalb der Kreuzigung die Kreuzabnahme oder Grablegung befunden habe.

wirklich existiert hat, könnte unser Figürchen nicht zurückgehen. Denn soweit aus dem Formcharakter der ja immerhin freien Nachbildung auf den Stil des Vorbildes überhaupt geschlossen werden kann, müßte man doch wohl annehmen, daß seine Entstehungszeit zwischen der Isenheimer und der Karlsruher Kreuzigung — vielleicht noch näher an letzterer — anzusetzen sei. Dem langgezogenen, schlanken und flüssig konturierten Körper des Baseler Gekreuzigten steht die schwere, massig-muskulöse, athletenhafte Körperbildung unseres Christusfigürchens durchaus fern, während eben diese Formeigentümlichkeiten sie der Karlsruher Kreuzigung nähern. —

Doch fürchte ich, derartige Erwägungen führen schon zu weit. Denn sie würden die genaue Kenntnis vom Verhältnis der Nachbildung zum Vorbild in den Einzelformen zur Voraussetzung haben. Daß sich der Barockbildhauer aber dem Vorbild nicht sklavisch unterworfen habe, ist mehr als wahrscheinlich. Vom abweichenden Kopftyp sprachen wir schon. Auch sucht der Bildhauer das Vorbild offenbar in der Wiedergabe des verwesenden Fleisches noch zu übertrumpfen. Man erkennt das in der Darstellung naturalistischer Details, wie der Beulen und großer herabhängender Hautlappen auf dem Rücken, die geradezu etwas abstoßend Panoptikumhaftes haben. An Stelle der aus der Phantasie geschöpften, nur scheinbar naturalistischen Vorstellung tritt das kühle Wissen, die Erfahrung vom Seziertisch, an Stelle schmerzlicher Ergriffenheit der Seele ein peinlich körperliches Schaudern vor den unappetitlichen Merkmalen beginnender Verwesung. Andererseits verrät der Körper die „fortgeschrittene" anatomische Kenntnis des Barockkünstlers. Sie zeigt sich in der — im Verhältnis zu Grünewald — naturalistischeren Darstellung des Körperbaus, in der Klarlegung des Knochengerüsts und der Funktionen der Gelenke, in der Betonung und Schwellung einzelner Muskelpartien. Wie durch und durch Grünewald in seiner ganzen Formanschauung „Gotiker" ist, kann vielleicht nichts deutlicher zeigen als eine derartige Konfrontierung. Und während diese naturalistischere Gestaltung im ganzen sicherlich eine Verstärkung des Eindrucks nach der Seite des rein Körperlichen hin bedeutet —, sowohl in der betonten Deutlichkeit grausiger, ich möchte sagen: „klinischer" Details, wie in der barockmäßigen plastischen Fülle und Schwere des athletenhaften Körpers —, ist es dennoch nicht einmal unwahrscheinlich, daß trotzdem zugleich die Gesamtproportionen dem Schönheitsgefühl des 18. Jahrhunderts entsprechend bewußt oder unbewußt gestreckt sind. Wer vermag derartiges zu entscheiden? Ich möchte aber nicht mehr aus dem Figürchen herauslesen oder in es hineinsehen, als es wirklich auszusagen vermag. — Ich fürchte, ich habe ihm schon zuviel zugemutet.



Abb. 20. A. Dürer, „Die Freuden der Welt" (Ausschnitt) Oxford

ZU DÜRERS GRAPHIK DER WANDERJAHRE

VON

EDMUND SCHILLING

Im Frankfurter Kunsthandel erwarb das Städelsche Institut eine Zeichnung, die ich Dürer zuschreiben möchte (Taf. 15). Sie ist in die vielumstrittene Zeit der Wanderjahre zu setzen und greift tief in die Probleme der ersten Entwicklungsperiode des Meisters ein[1]).

Der frühere Besitzer schrieb die Zeichnung dem Lukas van Leyden zu. Doch sieht man seine Stichfolgen durch, so erweist schon die Verschiedenheit des Kostüms, daß an einen Zusammenhang nicht zu denken ist. Wohl aber zeigen die venezianischen Frauenstudien Dürers um 1495 alle Eigentümlichkeiten der Tracht jener jugendlichen Frau.

[1]) Inv.-Nr. 14284. Braune Federzeichnung auf gelb getöntem Papier ohne Wasserzeichen; Maße: 17,6 : 11 cm; unten und am linken Rande beschnitten.

Die Zuschreibung erscheint bei diesem Blatte zunächst gewagt; der erste Eindruck ist kein erfreulicher. Man vermißt meist die Lebendigkeit des Striches, wie sie verwandten Werken eigen ist. Diese Unstimmigkeit erklärt der Erhaltungszustand des Blattes, das schon früh von fremder Hand ausgiebig überarbeitet wurde. Mit spitzer, feiner Feder ist die Zeichnung angelegt; doch ist dieser erste originale Entwurf stark verblaßt. Miniaturartig sind die Köpfe durchgebildet; mit derber klecksender Feder wurde das Ganze übergangen. Von dieser Retouche rührt der starre Blick des Alten her, die vielen unklaren Liniennetze der Gewandung. Neben vollkommen neuen Anlagen der Schraffierung finden sich Teile, die überdeckt wurden, so deutlich erkennbar am linken Oberarm der Frau, an vielen Stellen der Kleidung. Daneben sind Teile intakt erhalten wie Gesicht und Brust des Jünglings, Hände und Kopfpartien der Frau. Von dunklen Liniengebilden silhouettiert ist die Rechte des Alten, die feine Binnenzeichnung ist fast völlig verblaßt.

Glaube ich so eine Erklärung für die Unstimmigkeiten der Linienbildung gefunden zu haben, so ist über das eigentlich Dürerische dieser Zeichnung noch nichts gesagt. Den Inhalt der Szene vermag ich vorläufig nicht zu deuten. Es ist nicht das Liebespaar, wie wir es zahlreich auf Stichen und Zeichnungen finden und wie es zum Formenvorrat jener Zeit gehört, ein profanes Genremotiv, das jedem Künstler geläufig war, das auf kein bestimmtes Geschehnis bezogen wurde. Daß hier die Vorführung der jungen Esther erzählt ist, die festlich geschmückt von Mardochai zu Ahasver gebracht wird, glaube ich kaum. In einen größeren Zusammenhang gestellt, begegnen wir diesem Paar, von zwei Pagen begleitet, in der Schilderung der „Freuden der Welt". Noch immer ist es nicht gelungen, diesen vielen Szenen die literarische Folie wiederzugeben. Das festliche Paar erscheint auf der rechten Seite der Zeichnung im Gegensinne (Abb. 20). Die Szene ist erweitert. Zwei Pagen tragen die schwere Schleppe. Ein Pudel und ein Windspiel eilen voraus. Als Mißklang in die Festlichkeit, doch dies empfindet nur der Beschauer, erscheinen zu den Seiten der Narr und der Tod, den ein Hund anfällt. Unbekümmert, alle Vergänglichkeit und Fährlichkeit nicht ahnend schreitet das vornehme Paar an uns vorüber. Doch die Verwandtschaft der beiden Zeichnungen bleibt nicht bei dem großen Motiv. Die bärtigen Männer sehen sich außerordentlich ähnlich. Mit der gleichen Geste drängen sie die Frau vor sich her, welche mit untergeschlagenen Armen vorwärts schwebt, zugleich aber sich leicht rückwärts an ihren Begleiter lehnt. Man mag dieses Gesamtmotiv als eine stereotype Ausdrucksform der Künstler dieser Zeit zu erklären versuchen. Doch es offenbaren die Einzelheiten der Gestaltung, besonders die Frauenfigur, deutlich Dürers Geist. Nur ist die Kurve der Frankfurter Zeichnung gestreckter, die Figuren sind feiner ausponderiert, die einzelne Bewegung voll stärkerer Empfindung. Sucht man nach Parallelen in Dürers Werk, so darf man die bekannten Frankfurter Venezianerinnen (L. 187) heranziehen. Besonders aber auch die Basler Studie einer Kurtisane (Dur. Soc. IX, VIII; Abb. 2). Gewiß ist der Strich dieser Blätter freier, echter. Aber der Kopf der jungen Frau findet sich dort in allen Einzelheiten wieder. Zum Charakteristikum gehört das runde Auge mit dem kleinen Kreise der Pupille, der feine langgestreckte Nasenrücken, der stark geschwungene, in der Mitte eingesenkte Mund, das kleine kreisförmige, vorgetriebene Kinn. Besonders reizvoll ist die Silhouette der Frau, die von keiner der verwandten Zeichnungen erreicht wird, das Spiel ihrer Hände. Besonders die Linke, mit den durchgezeichneten langgestreckten Fingern, der in Verkürzung geschaute Daumen, die Betonung der Nägel sind Dinge, wie sie Dürer immer wieder sucht. — Begleitet wird die junge Frau von einem bärtigen Mann. Der Kopf des Alten hat zunächst etwas für Dürer Befremdendes. Doch denkt man sich die Zeichnung



Städelsches Kunstinstitut

Albrecht Dürer / Das Paar mit dem Schleppenträger

Tafel 15



in ihrem ursprünglichen Zustand, die Modellierungen an Stirn und Wange in gleichem Maße markig hervortretend wie Auge und Mund, so wird er dem Beschauer verständlich. Außergewöhnlich ist auch der lange weiche Bart. In der Apokalypse kann sich Dürer nicht genugtun an dem krausen, drahtigen Haar. Doch kommen auch andere Formen daneben vor. Besonders verwandt ist der Greisenkopf des Berliner Gegendrucks (Abb. im Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. 1920 Heft III, S. 208). Auch zeigen hier Tracht und Gesichtstypus im einzelnen viel Vergleichbares. Ein sehr ähnlicher Kopf ist auch auf dem Blatt der Apokalypse, der „Marter des Johannes" (B. 61) zu finden: Der des Alten hinter der Mauer, der sein bärtiges Haupt stützt. Man muß die Herbheit des Holzschnittes, die Abklärung der Linienlagen, wie sie der Schnitt bringt, fortdenken und wird auf gleiche Wirkungen kommen wie in der Zeichnung. Besonders im Auge, der Bildung des Bartes sehe ich verwandte Züge[1]. Für den markigen Jüngling, der die Schleppe trägt, mit seiner Stulpnase, habe ich außer dem einen flüchtig skizzierten Partner des Oxforder Blattes kein direktes Ebenbild. Die Tracht ist genau die gleiche wie auf dem frühen Selbstbildnis von 1493. Besondere Beachtung verdient der Faltenstil der Gewandung. Er ist ungeklärt, die Linienführung hat etwas Gewaltsames und steht im Gegensatz zu den sicher gezeichneten, fein modellierten Köpfen. Charakteristisch erscheinen mir die langen, herabhängenden röhrenartigen Faltenstränge in der Gewandung der Frau mit den kleinen, senkrecht zur Bewegungsrichtung laufenden Querschraffierungen, oder auch eine kleine langgezogene Faltenraute mit einer kleinen, transversalen Einsenkung in der Mitte, wie sie am Rande der Schleppe sich bildet, die der Jüngling über dem Arm hält. Es sind dieselben Motive, wie sie auch der frühe Faltenstil der Baseler Kurtisane aufweist.



Abb. 21. A. Dürer „Das Salomonische Urteil" Aus dem „Ritter von Thurn"

Ich kann es mir nicht versagen, von dieser Zeichnung aus einen kurzen Blick zu tun auf die Gruppe umstrittener Holzschnitte des „Narrenschiffs" und in verwandten Folgen. Ich greife zum Vergleich als charakteristisches Beispiel das „Salomonische Urteil" (Kautzsch, Ritter von Thurn Nr. 27) (Abb. 21) heraus. Wir müssen uns stets bewußt sein, welche Schwierigkeiten der Vergleich mit diesen Holzschnitten bietet, welche nicht das bewegliche Liniensystem der freien Zeichnung geben können. Es sind abgewogene, auf Parallellagen gestellte Liniengebilde — daher die helle Wirkung dieser Schnitte — eine Rücksichtnahme auf den Xylographen, der komplizierte Liniengitter im kleinen Holzschnitt nicht zu geben vermochte[2]). Als ein im Schnitt mißglücktes Kreuzlagensystem, das aber als solches nicht an-

[1] Vgl. auch den König zu Pferde (Dur. Soc. VIII, V) [2]) Siehe auch die Vorzeichnungen zum Terenz

zusprechen ist, muß das Granatapfelmuster zur Rechten hinter Salomo angesehen werden. Diese Einstellung auf Parallellagen bedeutet eine Einschränkung der Ausdrucksmöglichkeiten des Holzschnittstiles. Mit Kreuzlagen können plastische Formen, stärkere Lichtkontraste gegeben werden. Vielleicht glaubte Dürer auch, unter Vermeidung von Kreuzlagen bei kleinem Format in der Bildgestaltung klarer zu bleiben. Denn es ist doch meist so, daß der bildende Künstler den Handwerker — vielleicht ist er in diesem Falle der Künstler selbst — schnell für seine Zwecke bildet. Ferner trennen Holzschnitt und Zeichnung eine Zeitspanne von ungefähr zwei Jahren, in der sich ein Stilwandel von leichter Zierlichkeit zu größerer Stabilität vollzogen hat. Trotz dieser hemmenden Gegensätze ist die stilistische Identität von Schnitt und Zeichnung außerordentlich deutlich. Man vergleiche die Faltenformen im Gewand der stehenden Frauen. Erstaunlich ist der hohe Verwandtschaftsgrad trotz der verschiedenen Entstehungszeit. Gleich ist das langröhrige Faltensystem mit seinen Querschraffen. Gern wird die Falte geknickt, dort, wo sie den Boden berührt, oder durch seitlichen Widerstand aus ihrem gradlinigen Verlauf herausgedrängt wird. Auch die kleine Rautenfalte mit dem Querriegel in der Mitte bringt der Holzschnitt. Unter den Typen, die sich um den König gruppieren, fällt besonders der Greis mit dem langen, weichen Bart ins Auge. Es muß betont werden, daß solch ein Kopf in der Graphik bisher niemals ähnlich gestaltet worden ist. Stirn, Wange und Bart werden zu einer großen Lichtfläche zusammengezogen. Das haben Schongauer wie auch gleichzeitig Wohlgemut anders empfunden. Sie trennen deutlich die einzelnen Gebilde, ohne sie zu einer großen Form zusammenzuschließen. Wir dürfen das neue Suchen durchaus für Dürer in Anspruch nehmen. Die Ansätze finden sich deutlich in jenen als Frühwerke zu betrachtenden Holzschnittfolgen. Auch das Bild des Pagen ist hier vorhanden in dem Schwertträger am linken Rande. Noch verwandter erscheint der gleiche Jüngling auf anderen Blättern (Ritter v. T. 6 und 22).

Keinen Widerspruch in der Zuschreibung wird eine andere Zeichnung der Wanderjahre, eine Wappenhalterin (Taf. 16), erfahren, welche vor kurzem in Frankfurter Privatbesitz kam. Sie stammt aus der Sammlung Rodriguez in Paris, in deren Versteigerungskatalog sie bereits abgebildet war[1]). Die Zeichnung ist gleichzeitig signiert, verrät aber auch ohnedies in der Sicherheit der Strichführung klar die Dürersche Formensprache. Das Kostüm, mit dem breiten Gürtel und dem hochgeschürzten Gewande, die herbe Kopfform, Einzelheiten wie Augen, Kinn und Mund, deuten auf verwandte Bildungen, wie wir sie bei den Tarocchi finden. Das Blatt wirkt fast wie eine Variante und ist sicher von der Folge angeregt (vgl. Dur. Soc. IX, XIV Urania und IX, XII Cosmico). Ein Zeitpunkt um 1495 wird auch für dieses Blatt anzunehmen sein. Linienreste lassen erkennen, daß die Anlage zunächst anders gedacht war. In der Faust der erhobenen Rechten schwang das Mädchen eine flammende Fackel. Die Linke stützte sich auf einen schmälergedachten Schild. Für wen diese Eva mit dem Pferdewappen entworfen ist, konnte nicht festgestellt werden.

In anderer Beziehung noch erscheint mir diese neue Zeichnung wichtig: als Bindeglied zu einer Gruppe von Blättern, die man immer wieder Dürer absprechen möchte. Ich greife aus der „Benediktgruppe" die „Allegorie in Rennes" heraus (Dur. Soc. IX, XVII). Die Engel mit ihrem klugen Blick, selbst die männlichen Köpfe mit ihrem auf runde Formen gestellten Liniengebilde zeigen allergrößte Verwandtschaft.

---

[1]) Versteigerung der Collection R . . ., Paris, am 12. 7. 21 bei Frederic Muller in Amsterdam Taf. X Nr. 24. Braune Federzeichnung, Masse 21 10,8 cm; Wasserzeichen Ochsenkopf mit Stern, Briquet Nr. 15254; Papier nachweisbar seit 1495; Sammlerstempel, Lugt, marques de collections . . . No. 897.



Albrecht Dürer / Wappenhalterin / Frankfurt a. M., Privatbesitz

Tafel 16

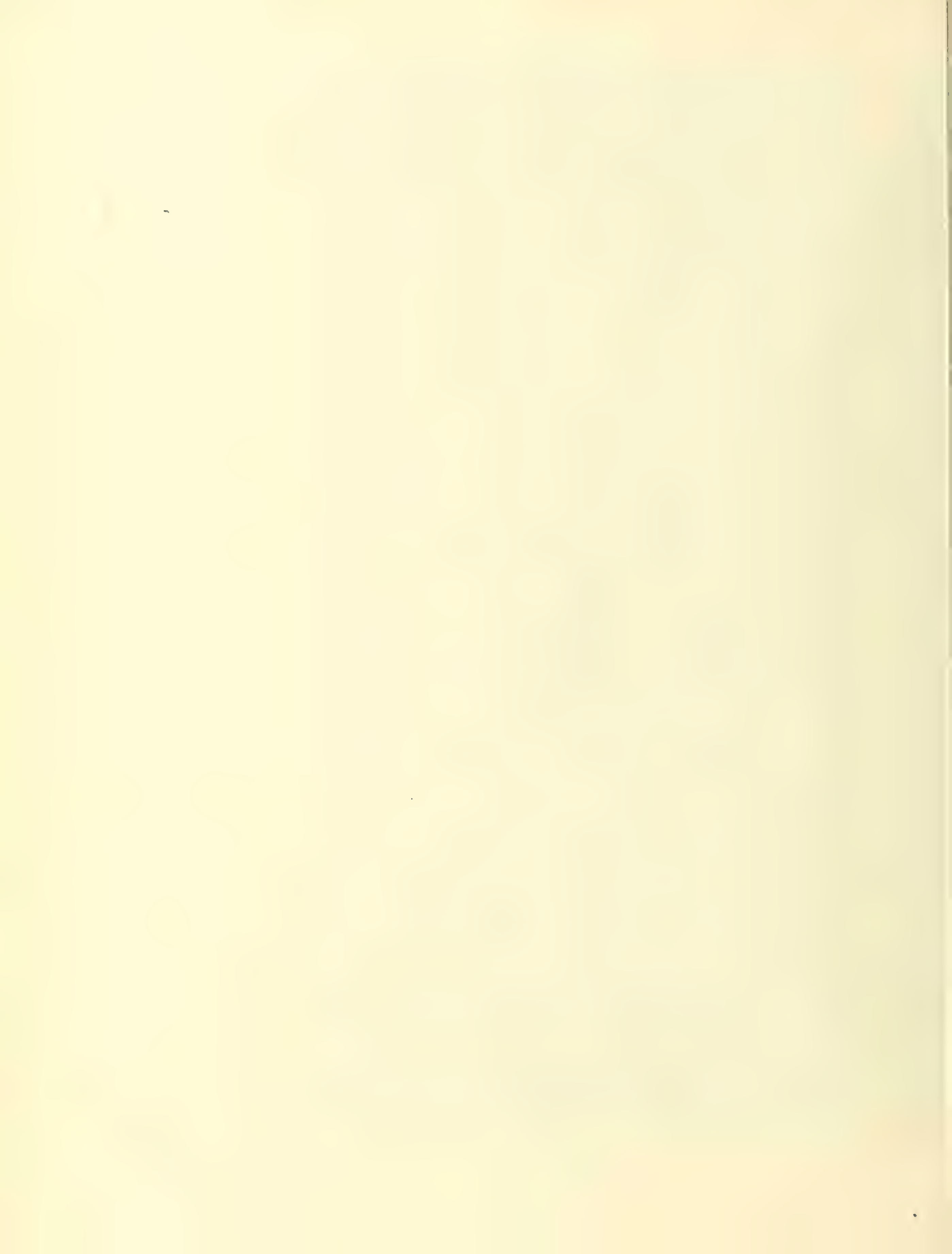




Abb. 22. Kopie nach Bartolomeo Veneto
Lucrezia Borgia-Como

BARTOLOMEO VENETO UND LUCREZIA BORGIA

VON

GEORG SWARZENSKI

Das rätselhafte Mädchenbild mit den spiraligen Haarsträhnen und den zierlichen Blumen im Städelschen Kunstinstitut gehört zu den Bildern, deren populäre Beliebtheit kaum geringer ist, als der Anreiz, den sie dem Kenner bieten. Die Frage nach dem Maler des Bildes ist zwar durch die Zuschreibung Morellis an Bartolomeo Veneto einigermaßen befriedigend beantwortet, aber rätselhaft ist die Darstellung. Ist dieses faszinierende Bild ein Portrait? Oder gehört es in die Reihe der um jene Zeit gerade in Oberitalien schon beliebten Idealbildnisse? Hat es allegorische, mythologische Bedeutung oder ist es gar eine Phantasie? Und wer mag die Dargestellte sein, sofern es sich um ein Bildnis handelt? (Taf. 17.)

Daß es sich nicht um ein Portrait im eigentlichen Sinne handelt, ist freilich ohne weiteres ersichtlich. Ein Portrait in solcher Aufmachung ist um jene Zeit undenkbar, und nur eine falsche, romantische Auffassung der „Renaissance" könnte diese Art der Schaustellung des Körpers und die phantastische Kostümierung mit den festen Vorstellungen und Forderungen der damaligen Bildniskunst vereinen. Es ist deshalb auch nur eine Verlegenheit, wenn man die Darstellung so oft und gern als Bildnis einer „Kurtisane" bezeichnet, denn es wäre die gleiche Romantik, wenn man etwa unter Berufung auf den „Schönheits- und Sinnenkult der Renaissance" meinen wollte, daß jene Zeit eine besondere Vorliebe für Portraits von Kurtisanen gehabt hätte, oder daß diese gar so ausgeschaut hätten wie auf unserem Bilde! Man portraitierte Fürstinnen und die bürgerlichen Frauen und Mädchen, und wenn ausnahmsweise ein Wesen jener anderen Art gemalt wurde, so hat man es gewiß nicht als solches gekennzeichnet[1]). (Umgekehrt, wie in der Bildnismalerei des späten 19. Jahrhunderts, wo das Damenportrait dem Typus der Kokotte angeglichen wird.) Es handelt sich um ein Phantasiebild, dessen Thema wohl am ehesten im Bereich der Antike und des Humanismus zu suchen ist. Will man durchaus hier eine Kurtisane sehen, so ist es eine der gefeierten Hetären des Altertums, deren Darstellung — eine Abart der uomini famosi! — der bildenden Kunst ebenso geläufig war, wie der Literatur. Aber es könnte auch eine Flora sein oder eine Phantasiegestalt, wie sie in Anlehnung an antike und humanistische Vorstellungen in den Festzügen und Theateraufführungen der Zeit erscheinen. Daß die Entstehung des Bildes in einem Milieu zu suchen ist, wo diese Dinge eine Rolle spielen, soll bald gezeigt werden; daß man recht bald den konkreten Sinn solcher Darstellungen vergaß, beweist z. B. Ridolfi, der im Werk Giorgiones von „molte donne con bizarri ornamenti" spricht. Trotzdem fragt man sich unwillkürlich nicht nur was, sondern auch wer hier dargestellt ist. Aus dem Bilde spricht — vielleicht ungewollt — eine Individualität, die durch die realistische Abhängigkeit von einem beliebigen Modell kaum hinreichend erklärt werden kann.

Auf dem Wege literarisch-psychologischer Interpretation hat ein feiner Schriftsteller eine Vermutung geäußert: J. K. Huysmans, der mit dichterischer Phantasie die gleichen seelischen Abgründe in mittelalterlicher, wie in moderner Kunst sucht, widmet dem Bilde eine Auseinandersetzung, die einer überraschenden Kombination wegen nicht nur literarisch interessant ist[2]). Er sieht in der ihm eigenen Einstellung in diesem rätselhaften Mädchen die Verkörperung einer erotischen Dämonik, die, ins Lasterhafte, Perverse und Kriminelle gesteigert, in der Geschichte der italienischen Renaissancehöfe eine gewisse Rolle spielt. „Elle est charmante et elle est malsaine; elle dégage l'odeur vireuse des plantes à craindre; elle est de coupegorge et elle est de vénéfice. Avec ses prunelles si glacialement claires et sa petite moue méchante, elle surgit, telle qu'une Circé, ne laissant aux amoureux qu'elle provoque que deux alternatives, celle de l'étable et celle de la tombe . . . Si nous récapitulons maintenant les indications de la carte routière des vices que décèle le panneau du musée Staedel, nous pouvons conclure qu'elle . . . résume, à elle seule, toute la férocité de la luxure et tous les sacrilèges de la Renaissance. Cette créature qui tient, je le répète, de la sybille et de la sorcière, de la courtisane et de la bayadère concentre dans sa tenue, dans son regard, les infernales manigances des principats Italiens et de la Rome paienne des Papes. . . Elle est celle qu'assistait dans les con-

---

[1]) Schon im 17. Jahrhundert wurde diese Meinung verbreitet; so berichtet Muratori, daß Alfonso die Laura Dianti, die nach Lucrezias Tode seine Gefährtin wurde, „in abito di Donna lasciva" habe malen lassen. S. C. Justi, Jhb. d. pr. K. Slg. XX, 185.

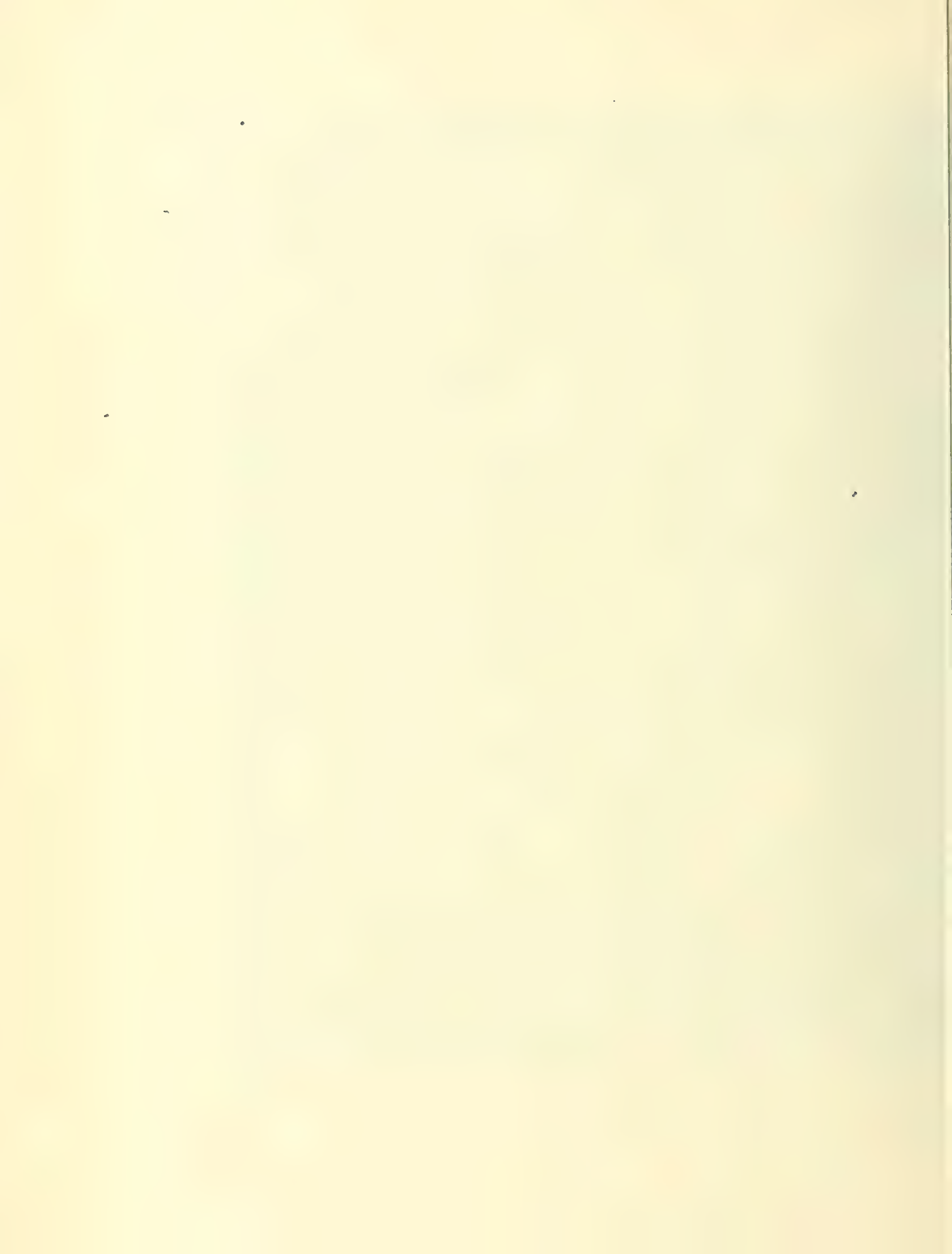
[2]) I.-K. Huysmans, Trois primitifs. 2e ed. Paris, 1905. S. 70ff.



Städelsches Kunstinstitut

Bartolomeo Veneto / Bildnis

Tafel 17



sistoires des cardinaux simoniaques, l'Esprit du Mal. . . . Qu'est que cet être énigmatique, cette androgyne implacable et jolie, si étonnamment de sang-froid quand elle provoque? elle est impure mais elle joue franc jeu; elle stimule mais elle avertit; elle est tentante mais reservée; elle est la pureté de l'impureté, „puritas impuritatis", selon l'expression de Juste Lipse; elle est en même temps l'instigatrice de la luxure et l'annonciatrice de l'expiation des joies des sens."

Huysmans sucht nun dieses Wesen mit einer bestimmten Persönlichkeit zu identifizieren, und er sucht sie natürlich in einem Milieu, für das jene phantastischen Qualitäten ihm als wahrscheinlich gelten. Wie der Maler dieser „sorcellerie" nur in der italienischen Renaissance denkbar ist, so kann auch die Dargestellte nur hier gelebt haben: „Un fait est certain, elle vécut, pendant la renaissance, dans cette Italie qui fut alors l'auge de toutes les luxures, le reservoir de tous les crimes." Für all dies erscheint nun in den Augen Huysmans als der gegebene Schauplatz das Rom der Päpste, und in diesem ist es wieder der Hof Alexanders VI., der für jene Charakteristik den passendsten Rahmen gibt! Le triomphe de la scélératesse, l'apothéose de l'ignominie était au Vatican . . . A révasser devant cette fillette de Francfort, si prête à délibérément méfaire, je songe forcément au pape Alexandre VI. In diesem Kreise des Borgiapapstes ist es aber keine andere als die berüchtigte Giulia Farnese, deren Darstellung Huysmans hier vermutet, und auf die die Eigenschaften, die er aus dem Bilde herausliest, in der Tat vielleicht zutreffen. Die Leidenschaft des Papstes für dieses jugendliche Wesen ist historisch. Sie war eine berühmte Schönheit, Schwester des Kardinals Alessandro Farnese, verheiratet mit einem Orsini und bekam 1492 ein Kind vom Papste. Man nannte sie damals die „Braut Christi".

Huysmans trägt seinen Gedanken nur als Vermutung vor, und es wäre pedantisch, ihn darum abzulehnen, weil er nur auf einer psychologischen Kombination beruht. Vielleicht sieht der Dichter mehr als der Kritiker, und jedenfalls ist seine Hypothese interessant genug, um geprüft zu werden!

Für die Identifikation des Frankfurter Bildes mit Giulia findet Huysmans zwei positive Anhaltspunkte, die in seinem Gedankengang den Wert von Indizien haben: Die Haarfarbe und den Halsschmuck. In diesem sieht er ein Bischofskreuz (croix pectorale oder épiscopale) und damit eine Bestätigung für die intimen Beziehungen der Trägerin zum päpstlichen Hofe. In Wirklichkeit hat dieses Schmuckstück aber schlechterdings nichts mit einem Kreuze zu tun; überdies findet es sich ganz ähnlich in anderen Bildern des Meisters, z. B. in dem Mädchenbild beim Herzog Melzi und als Mantelschließe und Stirndiadem in der Madonna der Sammlung Benson, und schließlich waren Brustkreuze ein so beliebter weiblicher Schmuck, daß ihr Tragen weder auf eine Beziehung des Trägers, noch des Schenkers zur Geistlichkeit, geschweige denn zum Papste, weist. Richtig ist dagegen die Beobachtung der Haarfarbe: das Blond Giulias war berühmt, und die gleiche Farbe zeigt das Haar des Mädchens auf dem Bilde in ausgesprochener Weise. Aber bekanntlich ist es stets das blonde Haar, das in der italienischen Renaissance verherrlicht wird, und es gab viele Damen, deren blondes Haar bewundert und gemalt wurde[1]); sogar in dem gleichen, berüchtigten Kreise kennen wir wenigstens noch ein zweites Mädchen, deren Goldhaar ebenso berühmt war, Lucrezia Borgia! Objektiv ist also Huysmans Vermutung nicht zu stützen, sie beruht ausschließlich auf seiner subjektiven Interpretation. Aus dem ihm eigenen psychischen Komplex heraus sieht er in dem Bilde und jener Giulia die gleichen

[1]) Bei Bojardo — um in Ferrara zu bleiben! — hat sowohl Angelica, wie ihr Gegenpart, die Königin Marfissa, blondes Haar. (Orl. inam. XXVII.)

funesten Qualitäten. Ob die historische Giulia diese in solchem Ausmaß besaß, mag dahingestellt sein, sie in dem Bilde zu sehen, wird aber nur einer ganz verstiegenen Phantasie gelingen! Die Darstellung des Lasters und der Perversion um ihrer Reize willen, ist jener Zeit noch versagt, und nur wer sich verführen läßt, von dem seltsamen artistischen Raffinement der Darstellung auf ihren Gegenstand zu schließen, wird Derartiges vermuten können. Huysmans verrät sich selbst, wenn er hierbei den für das Verhältnis des modernen Menschen zur primitiven Kunst bezeichnenden Satz formuliert: „c'est d'un art exquis mais savamment pervers dont le charme laisse à l'âme un arrière-goût, cette sorte de saveur âcre et sucrée que laissait dans la bouche la cantarella, la poudre à succession des Papes."
Man wird nun vielleicht mit einem schadenfrohen Blick auf die gestrenge Wissenschaft einwenden, daß das Fehlen eines Beweises nicht die Richtigkeit ausschließt! Aber leider drängen sich auch Tatsachen auf, die die verlockende Hypothese nicht nur unwahrscheinlich, sondern sogar nahezu unmöglich machen. Die Leidenschaft des nachmaligen Papstes für Giulia begann im Jahre 1489; der Papst starb im Jahre 1503. Ist der Gedankengang Huysmans richtig, müßte das Bild in dieser Zeitspanne, und zwar in Rom gemalt sein. Das Bild ist aber sicher erst später entstanden, und eine Tätigkeit des Künstlers in Rom ist so gut wie ausgeschlossen. Auch ist es schwierig, das Alter Giulias mit der jugendlichen Erscheinung des Bildes in Einklang zu bringen, denn sie war damals sicher eine bereits vorgeschrittene Dreißigerin. Selbst wenn man den idealen Charakter des Bildes in Anschlag bringt, ist es kaum denkbar, daß Giulia den Künstler zu dieser Darstellung auch nur inspiriert habe.
Nach alle dem hat es nun ein geradezu bizarrer Zufall gewollt, daß Beobachtungen von sachlich und grundsätzlich ganz entgegengesetzter Art darauf geführt haben, das Frankfurter Bild zwar nicht mit Giulia, aber mit einer etwas jüngeren Dame in Verbindung zu bringen, die tatsächlich dem gleichen Kreise angehörte und von der Nachwelt ganz ähnlich beurteilt wurde: Lucrezia Borgia! Trotz dieses Zusammentreffens ist nun aber alles Erregende, was die bloße Nennung dieses Namens sonst auch auslösen mag, in diesem Falle außer Acht zu lassen. Die Tochter des Borgiapapstes und Schwester Cesares, die als halbes Kind jene Giulia als Palastdame hatte und zum mindesten Zeugin der Ausschweifungen und Verbrechen dieses Kreises war, kann uns hier erst in einer späteren Zeit ihres Lebens interessieren, wo sie als Gattin des Erbprinzen und späteren Herzogs Alfonso d'Este in Ferrara lebte und als Fürstin, Gattin und Mutter den normalen Idealen einer edlen Weiblichkeit entspricht.
Wir besitzen ein zuverlässiges Bild Lucrezias. Das Original ist zwar verschollen, aber es ist in mehreren Kopien erhalten. Das beste Exemplar [1]) befindet sich in Como (Slg. Nessi) und stammt aus der Sammlung Paolo Giovios, der Alfonso persönlich nahestand. Nach der Familientradition soll es Giovio vom Herzog selbst als Geschenk erhalten haben. Daß das Bild (Abb. 22) ein authentisches Porträt Lucrezias gibt, ist durch die monumentale Original-Inschrift bewiesen, die der Sockel der gleichzeitigen, gemalten Umrahmung enthält: Lucrezia Borgia Alex. VI. Pont. Filia. Alfonso Ferrar. Ducis Uxor. Die Kopie muß spätestens um die Mitte des 16. Jahrhunderts, vermutlich schon früher entstanden sein, denn Alfonso starb 1534, Giovio 1552. Daß die Kopie, abgesehen von der dekorativen Umrahmung, getreu ist, ergibt sich daraus, daß sie in größter Reinheit den stilistischen Charakter des älteren Originals erkennen läßt.

[1]) In E. Schaeffers Ausgabe von Gobineaus Renaissance im Inselverlag (1911) S. 364 ist das Bild zum erstenmal abgebildet und gewürdigt. Die Photographie danke ich Herrn W. Kippenberg.

Die Zuschreibung des Originals an Dosso Dossi, die Yriarte[1]) vorgeschlagen und Emil Schäffer bereits bezweifelt hat, ist unhaltbar. Der Künstler gehört zweifellos einer älteren Stilstufe an als Dosso, und wenn man überhaupt aus der Kopie auf den Meister des Originals schließen will, so muß man an Bartolomeo Veneto, den Maler des Frankfurter Bildes denken. Die ovale Form des Ausschnitts mit der entsprechenden Umrahmung ist vermutlich durch den besonderen Zweck der Porträt-Sammlung Giovios veranlaßt und auf Rechnung des Kopisten zu setzen; im übrigen aber erinnert die ganze Erscheinung des Bildes an die charakteristischen Bildnisse Bartolomeos: die starre, aber einprägsame Haltung, die Bedeutung des kostümlichen Beiwerkes, die in merkwürdigem Widerspiel steht zu der flächigen Modellierung und der betonten, etwas nüchternen Zeichnung.

Eine willkommene Bestätigung dieses Eindrucks bieten die urkundlichen Nachrichten über das Leben des Künstlers[2]). Er war von 1505 bis 1507 (8) in Ferrara für Lucrezia tätig; in ihren Ausgabebüchern sind in diesen Jahren regelmäßig Zahlungen an ihn verzeichnet; er war damals offenbar ihr Hofmaler. Die Zahlungen erfolgen für dekorative Malereien in ihren Gemächern und für eine Madonna mit Hieronymus und Johannes dem Täufer, ein Halbfigurenbild offenbar venezianischen Typs, wie wir wenigstens ein solches unter den sicheren Werken des Meisters kennen. (Slg. Benson.)

Die in den Rechnungen genannten Arbeiten sind allerdings nicht erhalten, aber die Ansicht, daß überhaupt nichts von seiner Tätigkeit in Ferrara vorhanden sei, ist sicherlich unrichtig. Der Künstler ist offenbar schon in jungen Jahren von Venedig fortgegangen, und manche seiner Frühwerke, wenn auch nicht seine Erstlingsarbeiten, müssen in Ferrara entstanden sein. Bei der großen Rolle, die das Bildnis in seinem ganzen Schaffen spielt, ist nicht daran zu zweifeln, daß er auch hier schon Porträts geschaffen hat.

Ein solches müßte vor allem das bezeichnete Porträt von 1506 sein, das Morelli bei einem Mr. Carew in London erwähnt[3]). Dieses scheint jedoch seither spurlos verschwunden zu sein und die beiden übrigen Bildnisse des Meisters, die datiert sind, stammen gerade aus späterer Zeit. Die stilistische Chronologie, die freilich einer Kopie gegenüber nur zaghaft sich äußern wird, schließt es jedenfalls nicht aus, mit dem Lucrezia-Bilde bis in die ferraresische Zeit des Künstlers zurück zu gehen. Die Modellierung von Gesicht und Hals, die Zeichnung des Mundes scheint sogar mit der noch vorher entstandenen Madonna in Bergamo von 1505 vergleichbar zu sein. Unter den Porträts steht es denen, die in das zweite Jahrzehnt zu setzen sind und sich um das Herrenbild in Dorchesterhouse[4]) gruppieren, den Bildern der Sammlung Crespi und der Galerie Corsini[5]), ersichtlich näher als den späteren, für die das Datum 1530 (London, Bildnis Martinengo) den Anhaltspunkt bietet. Dem entspricht es, daß das Bild tatsächlich vor 1519, dem Todesjahr Lucrezias, gemalt sein muß. Aber auch innerhalb der ersten, älteren Gruppe darf das Bild frühzeitig angesetzt werden. Der Einfluß der Mailänder Malerei im Sinne Solarios und Boltraffios scheint in dem Lucrezia-Bilde noch nicht so wesentlich wie in den übrigen Bildnissen dieser Gruppe. Übrigens wäre die Zuschreibung des Bildes an Bartolomeo keineswegs davon abhängig, daß es noch während seiner urkundlich nachweisbaren Tätigkeit in Ferrara

[1]) Autour des Borgia. S. 115 ff.

[2]) Venturi im Arch. stor. dell'arte 1894, S. 298. Von fünf urkundlichen Erwähnungen beziehen sich drei auf Arbeiten für Lucrezia.

[3]) Lermolieff: Die Galerien zu München und Dresden, S. 222.

[4]) Eine etwas veränderte Wiederholung in der Sammlung Hermann von Passavant in Frankfurt a. M.

[5]) Die Jahreszahl ist leider undeutlich und kann statt 1512, wie zumeist angegeben wird, auch 1520 gelesen werden.

gemalt ist! Diese kann sich sehr wohl länger erstreckt haben, als durch die zufälligen, sparsamen Urkunden belegbar ist, und auch durch seinen Weggang braucht die Verbindung mit seiner ersten Mäzenin keineswegs gelöst zu sein.

Unter allen Bildern Bartolomeos zeigt die Lucrezia die größte Ähnlichkeit mit dem Frankfurter Bilde, und zwar nicht nur eine künstlerische Ähnlichkeit, die auf den gleichen Maler weist, sondern auch eine physiognomische Übereinstimmung, die trotz des grundverschiedenen Charakters der beiden Bilder immer wieder hervortritt. Dies soll uns nicht zu einem ikonographischen Roman verführen, aber die Ähnlichkeit scheint mir verblüffend! Die Form der Stirn und des Mundes, der Ansatz und das Profil der Nase stimmen überein, die Zeichnung und Größe der Augen sind denkbar ähnlich. Diese Übereinstimmung auf Rechnung des Zufalls zu setzen, scheint mir unmöglich, zumal wenn man bedenkt, daß es sich hier um ein realistisches Bildnis, dort um ein Phantasiebild handelt. Daß in diesem die Gesamterscheinung jugendlicher, das Untergesicht und Kinn verfeinert, der Hals schlanker ist, entspricht seinem idealen Charakter und nötigt, die Üereinstimmung der physiognomischen Einzelformen umso mehr zu betonen.

Welche Schlüsse darf man verständigerweise hieraus ziehen? Man wird sich nur ungern auf das bei einer so stark stilisierenden Kunst besonders schwankende Gebiet der Porträtähnlichkeit begeben, zumal wenn zu der Verschiedenheit der ganzen Bilderscheinung die Schwierigkeit kommt, daß das eine Bild eine spätere Kopie ist. Es würde wenig Wert haben, der psychologischen Phantasie Huysmans ein ebenso gewagtes ikonographisches Experiment gegenüberzustellen! Trotzdem scheint mir die Ähnlichkeit des Frankfurter Bildes mit dem Bildnis Lucrezias so wesentlich zu sein, daß man sich hiermit irgendwie auseinander setzen muß.

Von vornherein konnte betont und muß auch jetzt wiederholt werden, daß das Bild nicht als Portrait gemalt ist; es handelt sich keinesfalls um die Wiedergabe einer Persönlichkeit im „wörtlichen“ Sinne! Das Bild ist ein Idealbild und sein Inhalt die Gestaltung eines weiblichen Idealtypus. Es ist die gleiche Aufgabe, die um die gleiche Zeit auch in der klassischen venezianischen Malerei unter dem Zeichen Palmas und Tizians so stark hervortritt, und die auch unseren Künstler nach seiner Art lebhaft beschäftigt hat; sein Mädchen mit dem Hammer (Slg. Duca Melzi), die Katherina (Glasgow), die Herodias (Dresden), die Lautenspielerin (Conte Maino) gehören in die gleiche Kategorie. Wenn die besondere Berühmtheit derartiger Bilder der venezianischen Großmeister — einer „Bella“, einer „maitresse de Titien“ u. a. m. — die Nachwelt veranlaßt hat, sie mit dem Namen historischer Persönlichkeiten nachträglich zu belegen, so ist das Irrige dieses Verfahrens heute durchschaut und — Neugierige sind gewarnt! Den Bildern des bescheidenen Provinzkünstlers, der erst durch die neuere Forschung bekannt wurde, ist jene zweifelhafte posthume Ehrung erspart geblieben, und wir wollen uns nicht verführen lassen, die Fehler einer älteren Generation zu wiederholen. Trotz aller Vorsicht wäre es aber falsch, die Ähnlichkeit des Frankfurter Mädchens mit dem Bildnis Lucrezias zu leugnen. So stark ich die Ähnlichkeit betonen möchte, vermag sie jedoch niemals ein Idealbild in das Bildnis einer bestimmten Persönlichkeit zu wandeln und es kann sich nur darum handeln, daß Bartolomeo bei der Verwirklichung seiner Aufgabe, bei der Schaffung seines idealen Mädchentypus von der Erscheinung Lucrezias, seiner ersten, vornehmen Auftraggeberin, in deren Diensten er stand, ausging. Wie man in jenem neuen Idealtypus der venezianischen Klassiker den Einfluß antiker Idealköpfe sieht, so entspricht es dem älteren quattrocentistischen Empfinden Bartolomeos, daß sein weibliches Ideal die irdische Be-

ziehung zu einer bestimmten Physiognomie bewahrt und ausdrückt. Ob man in dem Bilde ein Idealbild der Fürstin oder nur die Angleichung eines Typus an ihre reale Erscheinung sehen soll, mag dem Betrachter überlassen sein; der Künstler und seine Mäzenin würden sich eines solchen Unterschiedes vielleicht kaum bewußt sein!

Bei der Problematik derartiger Betrachtungen ist die Feststellung von Wert, daß das Bild tatsächlich in der ferraresischen Zeit des Künstlers, als er in Lucrezias Diensten stand, gemalt ist. Gegenüber Cremona und Venedig, als der ersten Heimat, und Mailand nebst Bergamo, wo seine spätere Wirksamkeit war, ist die Tätigkeit Bartolomeos in Ferrara nie recht betont worden, obwohl gerade für diese die urkundlichen Daten vorliegen und die dortigen Jahre zweifellos von entscheidender Bedeutung für den Künstler sein mußten. Kann man ohne äußere Hinweise bei dem Bildnis Lucrezias zweifeln, ob es noch in diese Zeit gehört, so findet die phantastische Variation dieses Kopfes in Frankfurt gerade während dieser Jahre seine natürliche Stellung in der Entwicklung des Künstlers. Allgemein wird das Bild an den Anfang der ganzen Reihe der verwandten Bildnisse und Idealköpfe gesetzt und es steht den Madonnen, die für jene Zeit gesichert sind, der datierten in Bergamo (1505) und dem frühen Meisterwerk der Sammlung Benson so nahe, daß die Jahre der urkundlich nachweisbaren Tätigkeit des Künstlers in Ferrara (1505—8) sich nahezu mit Notwendigkeit als Entstehungszeit des Bildes ergeben. Ich glaube sogar, daß der so auffällige, scheinbar absonderliche Charakter, der in dem Frankfurter Bilde auftritt und offenbar zu einer Spezialität des sonst an Einfällen nicht reichen Künstlers wird, geradezu charakteristisch ist für die besondere, geistige Atmosphäre des ferraresischen Hofes und hierdurch sehr wesentlich zu erklären ist. Dieses Mädchenbild und seine Verwandten spiegeln keineswegs dämonische Abgründe wider, sondern sind auf einem ausgesprochen literarischen Boden entstanden. Ihren geistigen Hintergrund bilden die estensische Universität und Bibliothek, das estensische Theater, das damals das erste Italiens war, die Schar der Humanisten und Dichter, die sich hier um Lucrezia versammelten. Ein romantischer Zug und eine gesuchte Form ist diesem ferraresischen Kreise besonders eigen. Der Reflex dieser überwiegend literarischen Interessen auf die bildende Kunst, den man mit Vorliebe in den Werken der Dossi konstatiert, scheint mir nicht minder schon in jenen Bildern Bartolomeos fühlbar. Der Mittelpunkt dieses Kreises war Lucrezia, die Gattin des amusischen Alfonso. Ihre literarischen Interessen und Beziehungen sind berühmt und mit den besten Namen verknüpft. (Die meisten wurden dann Ferrara untreu, als Leo X. Papst wurde und sie nach Rom zog.) Aber es ist falsch, wenn darum angenommen wird, daß die bildende Kunst an Lucrezias Musenhof keine Rolle gespielt hätte. Eine Reihe von Nachrichten beweist [1]), daß sie auch in dieser Richtung mit ihrer Schwägerin Isabella d'Este von Mantua rivalisieren wollte. Bei dieser gegebenen Situation scheint es kaum noch ein Wagnis, dem Augenschein zu trauen und einen Reflex der Züge Lucrezias in den idealen Frauenbildern des für sie tätigen Meisters zu entdecken.

Vielleicht steht das Frankfurter Bild der realen Erscheinung Lucrezias sogar noch näher, als man nach dem Eindruck des Porträts, des einzigen [2]) das uns bekannt ist, zunächst annehmen möchte.

[1]) Unter den von Venturi zusammengestellten Urkunden über die zu ihrer Zeit in Ferrara tätigen Künstler (s. o. S. 67) beziehen sich nicht weniger als 23, abgesehen von den Nachrichten über Bart. Veneto, auf spezielle Aufträge der Fürstin (administr. Lucrezia). Übrigens sei daran erinnert, daß sie den antiken (angebl. praxitelischen) Kupido und den des Michelangelo besaß.

[2]) Die hl. Katharina von Pintoricchio (App. Borgia), in der ein Bildnis L's vermutet wird, läßt sich nicht als Porträt verwerten. Über das apokryphe Bildnis Tizians s. C. Justi a. a. O.



Abb. 23. Bartolomeo Veneto Epinal, Privatbesitz

Denn dieses ist sicher später entstanden als jenes, und wenn das Phantasiebild soviel jugendlicher erscheint als das Porträt, so liegt das wohl nicht nur an dem idealen Charakter jenes Bildes, sondern sicher war damals auch die wirkliche Erscheinung Lucrezias von einer Jugendlichkeit und Schlankheit, die das Porträt nicht mehr vermuten läßt[1]. Die Quellen aus jener Zeit betonen stets ihre Anmut, und im Jahre 1502 wird ausdrücklich ihre Schlankheit gerühmt[2]. Aus dem Jahre 1503 besitzen wir dann die bekannte Medaille Lucrezias[3] und diese erleichtert es, den Eindruck des späteren Porträts in eine jugendlichere Erscheinung zu transponieren. Die Übereinstimmung der physiognomischen Züge zwischen diesem und dem Idealbild erscheint dann vollkommen. Im übrigen wäre es verwegen, von dem kleinen Profilrelief der Medaille Ähnlichkeitsschlüsse auf das Bild zu ziehen, und es genügt die Feststellung, daß die Medaille keineswegs gegen die Berechtigung unserer Beobachtungen spricht. Trotzdem ist es wohl mehr als Zufall, wenn Schmarsow unter Berufung auf die Medaille und noch ohne Kenntnis des Porträts, in einem anderen, verwandten Frauenbild des Meisters, der Dresdener Salome (Abb. 24), ein Bildnis Lucrezias sehen wollte[4]. Der merkwürdige weibliche Idealtypus, den Bartolomeo unter dem faszinierenden Eindruck Lucrezias zuerst und am deutlichsten in dem Frankfurter Bild geschaffen hat, kehrt mehr oder minder variiert in den meisten Bildern dieser Gattung wieder und mehr oder minder lebhaft tritt hierbei auch die Erinnerung an Lucrezia und der physiognomische Ursprung seines Frauentypus hervor.

Während die Köpfe der weiblichen Idealfiguren Bartolomeos fast ausnahmslos den Zusammenhang mit dem Frankfurter Bilde zeigen, ist es auffällig, daß von der Komposition als solcher nur eine einzige Variante vorzukommen scheint. In einer Privatsammlung in Epinal (Mr. P. Masson) befindet sich ein Bild (Abb. 23), welches nahezu die gleiche Darstellung zeigt[5]. Nur erscheint das Mädchen, welches

---

[1]) Bis zum Jahre 1508 war ihre Ehe mit Alfonso kinderlos.

[2]) Bericht des Chronisten Bern. Zambotto, s. Gregorovius. Lucretia Borgia I. S. 225 f. Ebenda auch die eingehende Schilderung Lucrezias von Cagnolo: di mediocre statura, grazile in aspetto, di faccia alquanto lunga, il naso profilato e bello, li capelli aurei, gli occhi bianchi, la bocca alquanto grande, la gola schietta.

[3]) Jahrbuch der preuß Kunstsammlg. III.

[4]) Vom Fels zum Meer 1887 II. S. 886 ff. Der Meister war damals noch unbekannt. S. glaubte, daß das Bild von Dosso Dossi stamme!

[5]) Die Tafel mißt nach Mitteilung des Besitzers 46 : 30 cm., die Figur hat aber etwa die gleiche Größe wie auf dem Frankfurter Bilde.

dort in antikischer Enthüllung auftritt, hier in zeitgemäßer Tracht. Der einzige sachliche Unterschied ist, daß der Blumenstrauß in der rechten Hand des Mädchens fortgelassen ist; da aber trotzdem die Handhaltung übereinstimmt, beweist gerade dieser Unterschied, daß es sich um eine Replik des gleichen Bildes handelt! Im übrigen wäre nur die Verschiedenheit der coiffure bemerkenswert, und es ist gewiß nicht Zufall, daß bei dem Mädchen, welches normal gekleidet ist, auch der Fluß des Haares ein natürlicher ist! Das Bild in Epinal wirkt gerade im Kopf weniger individuell und lebensvoll, und die ganze Durchführung scheint geringer und matter. Vielleicht ist es einem Gehilfen zuzuschreiben oder als Werkstattsarbeit anzusehen. Der Fall, daß das „gleiche" Bild mit bekleidetem und nacktem Körper erscheint, ist in der damaligen Kunst wohl beispiellos und ein weiteres Zeichen für die artistische Athmosphäre, in der diese Bilder entstanden sind. Man wird hierbei an das Verhältnis von Tizians Bella zu dem Mädchen im Pelz in Wien und dem im Mantel in Petersburg und der Venus von Urbino denken, aber dieser berühmte Fall liegt dreißig Jahre später, und es handelt sich hier nur um eine Identität des Modells oder Typus, während dessen Beziehungen zu einer vornehmen Auftraggeberin ins Gebiet der Fabel gehören.



Abb. 24. Bartolomeo Veneto Dresden

Wer die Ähnlichkeit des Frankfurter Mädchens mit dem verschollenen Bildnis Lucrezias [1]) anerkennt und geneigt ist, hieraus die gleichen oder ähnliche Folgerungen zu ziehen wie wir, braucht darum keineswegs romanhafte oder abenteuerliche Beziehungen zwischen dem Künstler und der Fürstin zu vermuten! Aber andernfalls wäre es wohl auch falsch, den Zusammenhang als eine rein formale Angelegenheit aufzufassen. In diesem ferraresischen Kreise war während der wenigen, glücklichen Jahre Lucrezias das Verhältnis der Künstler zu ihrer Fürstin von ganz persönlicher Art. Man denke an die Literaturgeschichte! Es ist nur selbstverständlich, daß die Dichter dieses Kreises in Versen, Epigrammen und Briefen Lucrezia in einer Weise feiern, die heute sonderbar erscheint und eine Grenze zwischen höfischer Schmeichelei und romantischer Verehrung und Schwärmerei überhaupt nicht erkennen läßt. Lucrezia war eben die Seele und der Mittelpunkt dieses ganzen Kreises. Daß zwischen ihr und Bembo eine wirkliche Neigung bestand, ist hierbei weniger wichtig als die typische Art, wie ihre Schönheit und ihre Person gefeiert wird. Der Vergleich mit den berühmten Frauen der Vergangenheit, den selbst Ariost nicht scheut, ist die Regel, und wenn man sich fragen darf, ob die Liebesgedichte des Ercole Strozzi an eine Coelia und Nape nicht nur diesen attischen Schönen gelten, sondern zugleich eine Huldigung an die Fürstin bedeuten, —

[1]) Unter den gen. Ferraresischen Urkunden wird schon 1506 ein Bildnis L.s erwähnt, s. Vent. a. o. O. Nr. 48. Auf ein solches spielt auch ein Epigramm Tito Strozzis an.

scheint es dann nicht fast wie eine Analogie, wenn der bevorzugte Maler dieses Kreises in seine weiblichen Idealfiguren die Züge seiner Herrin verwebt?! All die Dichter und Literaten Ferraras waren, wie Gregorovius sagt, froh, „in ihr ein Ideal zu besitzen, welches für sie wenigstens die platonische Quelle von Reimen und Versen sein konnte,“ — und es ist im Grunde nichts anderes, was der Maler auf seine Art tut!

Wenn es erlaubt ist, vor dem merkwürdigen Mädchenbild im Städel an Lucrezia Borgia d'Este zu denken, so ist es nur selbstverständlich, daß jenes Idealbild weiblicher Anmut schlechterdings nichts von dem enthält, was die Phantasie Huysmans in ihm gesehen hat. Aber auch die wirkliche Lucrezia hatte bekanntlich nicht jene Eigenschaften, die Huysmans in dem Bilde verkörpert sehen will! Lucrezias Wesen hatte nichts Dämonisches, sie war willensschwach und nicht oder nur wenig leidenschaftlich. Dagegen tritt in den zeitgenössischen Berichten stets ihre Anmut, Heiterkeit und Klugheit hervor. Es wäre verkehrt, hierauf eine individuelle, physiognomische Charakteristik aufzubauen, aber unbedenklich kann man in dem Bilde diese Eigenschaften verkörpert finden.

DIE BILDNISSE DER DONAUSCHULE

VON

LUDWIG BALDASS

Als im 15. Jahrhundert diesseits und jenseits der Alpen die Natur im Allgemeinen und die Landschaft im Besonderen für die bildende Kunst neu entdeckt wurden, begannen die Maler die Hintergründe auch jener Bilder, deren Gegenstand es nicht erheischte, mit landschaftlichen Darstellungen zu zieren, ähnlich wie man ein Jahrhundert später seit dem Tondo der heiligen Familie in den Uffizien von Michelangelo, dem Signorelli vorangegangen war, gerne menschliche Akte als schmückendes Beiwerk verwendete. Ja selbst bei Gegenständen, die an einen Innenraum gebunden waren, kam es vor, daß die Hinterwand durch eine große Fensteröffnung durchbrochen wurde, um eine Landschaft in das Bildganze einbeziehen zu können. Jan van Eycks Rollinmadonna und die davon beeinflußte Lucasmadonna des Rogier van der Weyden sind dafür allbekannte Zeugnisse. So kam es, daß man — ungefähr von der Mitte des Jahrhunderts an — auch Bildnisse mit landschaftlichen Hintergründen verband, und zwar auffallenderweise mehr in Italien als in den Niederlanden, in denen die Landschaftsmalerei doch ihre bedeutendste Pflegestätte finden sollte. Piero della Francesca setzt seine wundervollen Profilbildnisse des Federico da Montefeltre und seiner Gattin Battista Sforza (heute in den Uffizien) vor weite Fernlandschaften, die sich vorne bis an den Bildrand heranziehen. Es herrscht ein ganz offensichtlicher Dualismus, Mensch und Natur werden ganz besonders betrachtet und kein Ansatz einer Brücke vermittelt zwischen beiden. Die Linie des Horizontes verläuft in der Halshöhe des Menschen, dort wo seine Kleider ansetzen. Dadurch, daß der Kopf allein vom Himmel sich abhebt und die Landschaft überragt, erscheint der Mensch riesig gegenüber der Natur. Er steht also noch ganz außer ihr. Diese starke Zweiteilung, die durch die Profilstellung noch verstärkt wird und der wir noch bei Piero di Cosimo begegnen, hat man dann im letzten Drittel des Quattrocento zumeist als störend empfunden. Domenico Ghirlandajo z. B., in seinem Greisenbild des Louvre oder Verocchio in seinem Porträt des Lorenzo di Credi in den Uffizien setzten die Dargestellten in einen Innenraum und brachten nur an einer Seite eine Fensteröffnung an, die einen Ausblick auf eine Fernlandschaft gewährte. Porträt und Landschaft werden also als etwas Gesondertes stark betont, die Landschaft spielt im Bildaufbau keine Rolle, sie ist nur schmückendes Beiwerk. Andere wie Perugino und Francia verdeckten mit der Schulterbreite des Dargestellten den ganzen Vordergrund, sodaß die Landschaft nicht bis an den vorderen Bildrand heranreicht. Den entscheidenden Schritt nach vorwärts tat dann Lionardo. In seinem frühen weiblichen Porträt in der Wiener Lichtensteingalerie ist die Landschaft vor allem dekorativ verwertet und dient in erster Linie zur Belebung und Bereicherung der Bildfläche. Inhaltlich ist es dem Künstler mehr um den Stimmungscharakter als um formale Verbindung zu tun. In dieser Hinsicht ist das Bild ein Werk des Quattrocento. An der Art, wie der Kopf vor

den Wacholderstrauch zu stehen kommt, erinnert die Simonetta von Piero di Cosimo in Chantilly, bei der der Kontur des Gesichtes von der dunklen Wolke, die es umrahmt, wiederholt wird. Erst in der Monna Lisa gewinnt die Landschaft größere kompositionelle Bedeutung. Der unangenehme Mißklang in den Größenverhältnissen, der auf den Bildnissen Pieros della Francesca bemerkbar wird, weil die Fernlandschaft des Hintergrundes zu beiden Seiten des Dargestellten bis an den unteren Bildrand herabgezogen ist, wird in genialer Weise dadurch überbrückt, daß die Gioconda in einer offenen Halle sitzt, deren seitliche Pfeiler gerade noch angedeutet sind. Es tritt also eine deutliche Distanzierung zwischen Mensch und Landschaft ein; ein weiter Luftraum ist dazwischen zu denken. Auch ist die Landschaft nunmehr fernsichtig gesehen, sie liegt in einem leichten Dunst, so daß die Einzelheiten nicht mehr in aller Schärfe hervortreten und die Gesamtstimmung des Landschaftsbildes zur Geltung kommt. Der Kopf ragt nun nicht mehr über die Landschaft hinaus. Bis über die Höhe der Augen erheben sich die Berggipfel empor. Die Landschaft schließt also zu beiden Seiten Kopf und Schultern der Gioconda ein. Trotz dieser gewaltigen kompositionellen Wandlung ist an diesem wundervollen, das Cinquecento einleitenden Bildnis der Monna Lisa die Landschaft das altertümlichste. Ihre Anbringung entspringt noch dem quatrocentesken Verlangen nach Füllung der Fläche. So stark sie zum Bildaufbau herangezogen wurde, so ist sie doch zur eigentlichen Formulierung des Bildgedankens nicht unbedingt oder wenigstens nicht in erster Linie nötig. Die eigentliche Hochrenaissance hat denn auch die Landschaft bald aus ihren Bildnissen ausgeschieden. Nur in der Lionardoschule, bei Solario, bei Sodoma setzt sich die Landschaft der Monna Lisa fort. Raffaels früheste Bildnisse in der Galerie Borghese, in Budapest, im Palazzo Pitti besitzen noch landschaftliche Hintergründe, deren Horizontlinie der Kopf überschneidet. In der Art seines Lehrers Pietro Perugino wird hier das Mißverhältnis zwischen Vorder- und Hintergrund, das bei Piero della Francesca so deutlich zutage trat, dadurch überbrückt, daß die Schulterbreite des Dargestellten den ganzen vorderen Bildrand einnimmt. Der Einfluß der Monna Lisa zeigt sich dann deutlich in Raffaels um 1506 entstandenen Porträten des Angelo und der Maddalena Doni in den Uffizien. Die Landschaft, deren Horizontlinie bis zur Schulterhöhe des Dargestellten herabrückt, sinkt zu einem schmalen Streifen zusammen. Raffael erkennt, daß sie der einfachen Klarheit seines festgefügten Bildaufbaus im Wege steht. In seiner römischen Zeit verschwindet sie völlig, nur das alte Motiv des seitlichen Ausblickes durch eine Fenster- oder Vorhangöffnung taucht vereinzelt auf.

In den Niederlanden hat vor allem Hans Memling Bildnisse mit landschaftlichen Hintergründen verziert. Seine Art, die kompositionell vollkommen der seiner italienischen Zeitgenossen entspricht, hält sich vereinzelt bis weit ins 16. Jahrhundert; man vergleiche das 1523 datierte Bildnis des Jakob van Utrecht in Berlin, oder das Adrian Isenbrants in der ehemaligen Sammlung Hollitscher. Den Einfluß der Lombarden, vor allem wohl Solarios können wir dann bei den Bildnissen des Quentin Massys, vor allem seinem Meisterwerke in der Liechtensteingalerie feststellen. Mit dem Eindringen des eigentlichen Romanismus durch die ersten Italienfahrer verschwindet aber auch in den Niederlanden die Landschaft im Bildnis. Nur Jan van Scorel hat die Bildnisse seiner späteren Zeit zuweilen wieder mit Landschaften geschmückt, die aber trotz ihrer großen malerischen Reize für den eigentlichen Bildaufbau von geringerer Bedeutung bleiben.

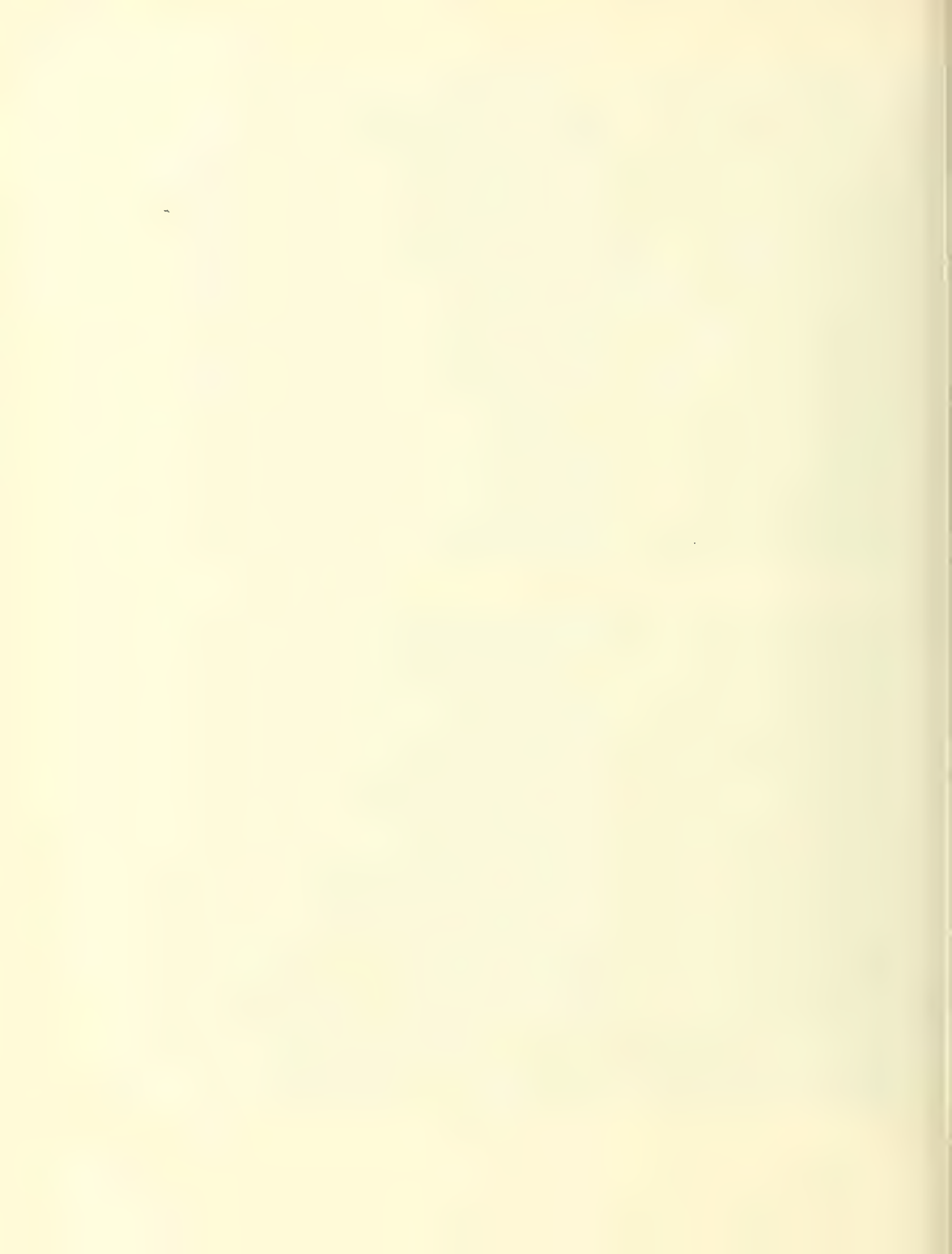
Es zeichnet die deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts aus, daß im Gegensatze zu den in formaler und technischer Hinsicht führenden Ländern Italien und den Niederlanden, inhaltliche Probleme stets im Vorder-




a Nürnberg b Rudolstadt Phot. Bissinger, Erfurt

Lucas Cranach a) J. St. Reuß b) Gattin des J. St. Reuß

Tafel 18



grunde des Interesses stehen und die formalen dagegen zurücktreten müssen. Trotz wundervoller Anfänge vor allem bei Konrad Witz spielt die Landschaft als Gesamterscheinung auf deutschen Bildern des 15. Jahrhunderts eine geringere Rolle als auf gleichzeitigen niederländischen und italienischen. Der Wirklichkeitssinn erwacht bei dem Deutschen später. Kunst um der Naturnachahmung willen ist ihm von Natur aus etwas Fremdes und so tritt auch das Bildnis hier später auf als in den andern Kulturländern Europas. Aus dem 15. Jahrhundert besitzen wir in erster Linie nur zahlreiche Gelegenheitsarbeiten, die mehr lokales Interesse beanspruchen. Die großen und führenden Meister wenden sich erst gegen Ende des Jahrhunderts diesem Fache zu. Aber auch jetzt spielt bei den deutschen Bildnissen die Landschaft zumeist gar keine oder nur eine untergeordnete Rolle. Fast ausschließlich begegnen wir ihr unter dem alten Motive des seitlichen Fensterausschnittes (beim jungen Dürer, bei Bernhardin Strigel, bei den Schweizern), so daß sie zum schmückenden Beiwerk herabsinkt und in kein unmittelbares Verhältnis zum Dargestellten tritt. Nur Deutschlands südöstliche Ecke, nur die Donauländer machen eine Ausnahme. Hier hat die Landschaftsmalerei die innigste Pflege erfahren, die ihr in der deutschen Kunst überhaupt zuteil geworden ist; hier sind die großartigsten Leistungen der deutschen Landschaftskunst entstanden. Es ist daher leicht verständlich, daß auch auf den Bildnissen, die in diesen Gegenden in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gemalt wurden, die Landschaft einen bedeutenden Raum einnimmt und sowohl kompositionell wie inhaltlich in ganz eigenartiger Weise zum Aufbau des Bildes mit herangezogen wird.

Die anscheinend frühesten Erzeugnisse dieser Art sind die beiden Bildnisse des Rektors der Wiener Universität Johann Stephan Reuss und seiner Gattin, die Lucas Cranach 1503 offenbar in Wien gemalt hatte [1]) und die sich heute im Nürnberger Germanischen Museum (Taf. 18, a) und auf Schloß Heidecksburg in Rudolstadt (Taf. 18, b) befinden. Diese beiden Porträte waren bisher die einzigen, die aus Cranachs erster Schaffensperiode, aus der Zeit vor seiner 1505 erfolgten Übersiedelung nach Wittenberg bekannt geworden sind. Nun ist vor kurzem ein zweites Bildnispaar im Wiener Kunsthandel aufgetaucht (Taf. 19). Das reizvollere und originellere weibliche Porträt konnte für die Gemäldegalerie im Kunsthistorischen Museum erworben werden. Die beiden unsignierten Bilder rühren offensichtlich ebenfalls von Cranachs Hand her, sie zeigen denselben Stil wie die Porträte in Nürnberg und Rudolstadt, scheinen aber etwas später als diese entstanden zu sein. Die Oberfläche der Bilder hat leider etwas gelitten, geringe Fehlstellen in den Gewändern, die vorsichtig im Tone ergänzt wurden, stören weniger als das Fehlen von Lasuren in den Gesichtern, Händen und der Landschaft. Trotz dieser etwas verputzten Stellen geben die Bilder den Cranachschen Frühstil in reiner Weise wieder. Wenn auf dem Nürnberger Bildnis ein starkes Rot vorherrschend war, so ist hier jede starke Farbe vermieden. Die Gewänder sind in ein kräftiges Braun und ein samtiges Schwarz getaucht. Für die Halsborten des Mannes, den Gürtel, die Kette und den Rosenkranz der Frau ist reichlich Blattgold verwendet. Das Incarnat der Frau ist auffallend weiß. Die Färbung der Landschaft ist in trüben Tönen gehalten. Viel Braun ist in den Bäumen und ein helles Braun zeigt auch der Erdboden, blaue Töne herrschen im Mittelgrund und hellblau und weiß ist auch der Himmel. Die Bildnisse dieses 32 jährigen Mannes mit seiner 15 jährigen Frau — die Altersbezeichnungen sind die einzigen Inschriften der Bilder — dürften ungefähr um das Jahr 1504 anzusetzen sein. Sie sind in der Art, wie die Figur in den Raum gesetzt ist,

[1]) Vogel, Lucas Cranach in Wien, Monatshefte für Kunstwissenschaft II 1909, S. 40. Dort ist auch die ganze ältere Literatur über diese Frage zusammengestellt.

und in der Formanschauung etwas freier als die Bildnisse von 1503 und nähern sich in Einzelheiten, wie der Bildung der Augen, schon Werken der ersten Wittenberger Zeit. Die Landschaft aber hat mit der des Dresdener Katharinenaltars von 1506 noch nichts zu tun. Sie findet vielmehr ihre nächsten Parallelen in Werken der ersten Schaffensperiode Cranachs; außer den beiden Bildnissen von 1503 sind hier vor allem die beiden Flügel mit dem heiligen Valentin und Franciscus in der Wiener Akademie [1]) zu nennen. Die Art, wie auf dem Frauenporträt die Figur von den Bäumen eingefaßt wird, erinnert noch an den Holzschnitt des Stephanus von 1502.

Diese vier Bildnisse aus Cranachs erster Schaffensperiode zeigen nun eine ganz neue Auffassung des Menschen und seines Verhältnisses zur Landschaft. An dem Bildnispaar von 1503 überrascht vor allem die ungemeine Intimität der Auffassung. In der ganzen Bewegung, in der Kopfhaltung und im Blick hat der Künstler es glänzend verstanden, den Charakter und die Psyche des Dargestellten herauszuholen. Es ist eine Unmittelbarkeit der Darstellung erreicht, die für die Zeit etwas ganz Unerhörtes ist. Das zweite Bildnispaar ist dann ein wenig feierlicher und repräsentativer, die Dargestellten scheinen dem Künstler ferner gestanden zu haben, und er hat sie ein wenig förmlicher wiedergegeben. Aber es ist auffallend, daß er kein Schema hat, daß er jedes der Bilder neu aufbaut und anders in den Raum setzt, ja daß er nicht einmal die zusammengehörenden Paare als Gegenstücke komponiert. Alle diese vier Porträte nun haben landschaftliche Hintergründe. Verhältnismäßig die geringste Rolle spielt die Landschaft bei dem männlichen Bildnis im Wiener Kunsthandel. Ein Torbogen, der ohne Abschluß bleibt, links und eine Baumkulisse rechts rahmen den vor lichter Himmelsfolie stehenden Kopf ein. Ganz anders ist schon das Verhältnis der Dargestellten zur Landschaft bei dem Wiener Frauenporträt. Auch hier wird ein Rahmen um die Figur gebildet, der aber nun nicht bloß den Kopf, sondern die ganze Gestalt einschließt, dem das Absichtliche fehlt, der lebendig und unwillkürlich wirkt. Bei den offenbar um ein weniges früher entstandenen Bildnissen von 1503 wirkt die Landschaft noch bedeutend unmittelbarer. Cranachs Weg geht vom Zufälligen zum Bewußten, von der freien Anordnung zur klaren Komposition, vom malerischen Reichtum zur dekorativen Flächenfüllung. Das vollkommen Neue an diesen Bildnissen ist aber, daß die Menschen ganz mit der Landschaft zusammengesehen sind, daß der alte Dualismus nicht nur überbrückt sondern aufgehoben zu sein scheint. Von allen gleichzeitigen italienischen und niederländischen Parallelerscheinungen unterscheidet diese frühen Bildnisse Cranachs das intime Verhältnis des Dargestellten zur Natur. Bei den Porträten Lionardos und seiner Nachahmer lag die Landschaft in weiter Ferne, ein breiter Luftraum trat zwischen die Porträtierten und die Landschaft. Bei Cranach erheben sich die Bäume unmittelbar hinter den Dargestellten, sie sind nahe daran, sie zu überschneiden, so daß man fast sagen kann, der Mensch sitzt nicht mehr vor sondern in der Natur. Wie durch ein Tor blicken wir auf dem Wiener weiblichen Bildnis auf die Berge und die Burg des Mittelgrundes. Inmitten des lebenden Torbogens aber sitzt die junge Frau. So wird eine Intimität erreicht, die Lionardos Großartigkeit vollkommen entgegengesetzt ist und die durch die natürliche Haltung der Dargestellten noch verstärkt wird.

Der Gegensatz, der zwischen Cranachs Frühstil und den Erzeugnissen seiner ersten Wittenberger Jahre sich geltend macht, offenbart sich im Porträt noch stärker als im Andachtsbild. Dies erklärt sich leicht daraus, daß die nächsten Bildnisse, die sich von seiner Hand erhalten haben, erst aus dem Jahre 1509 stammen und einen wesentlich anderen Stil zeigen, der nicht zuletzt durch die Einflüsse

[1]) Vgl. Grimschitz, Ein unbekanntes Frühwerk Lukas Cranachs in den Bildenden Künsten 4. Jahr. Wien 1921, S. 148f.



a Wien



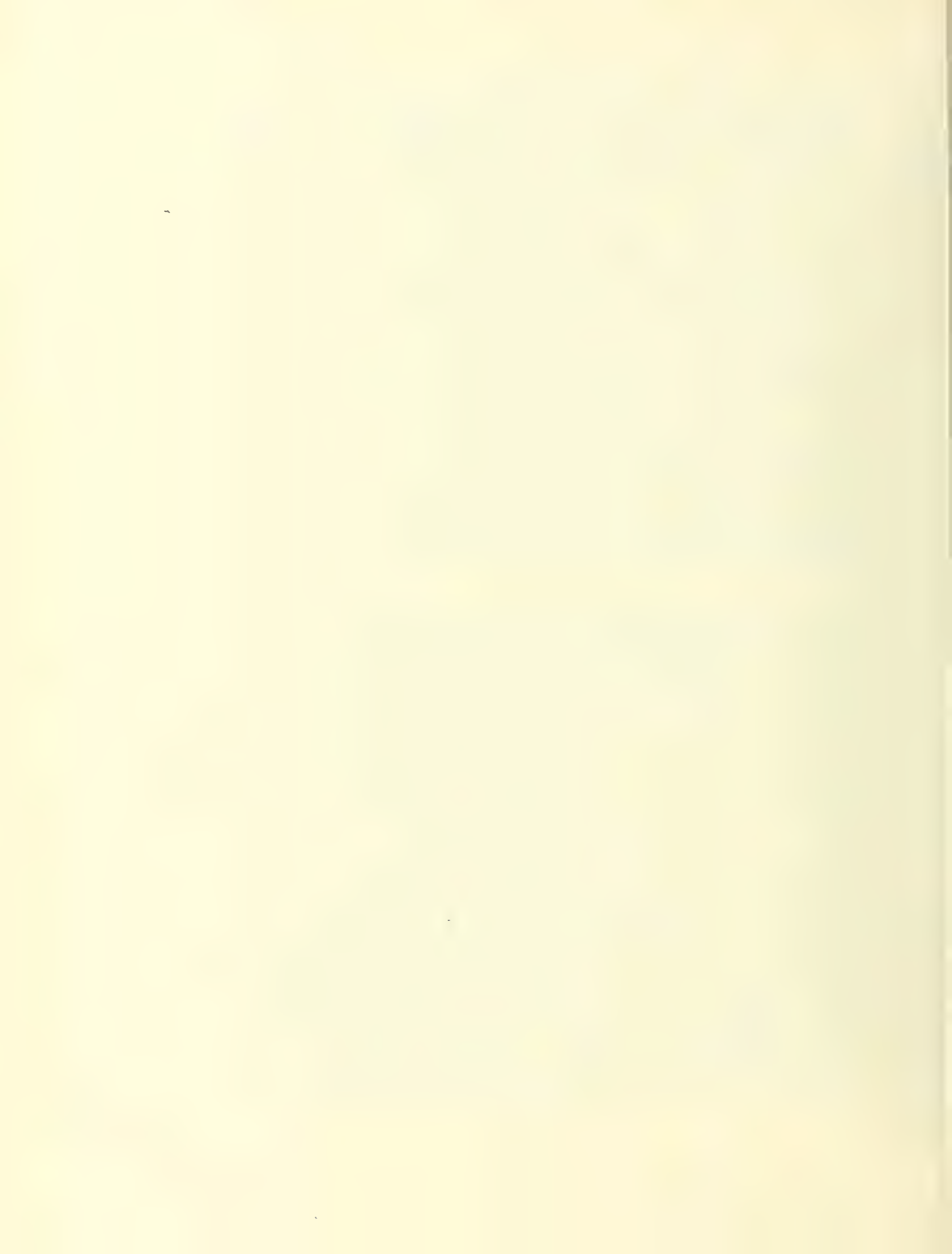
b



Kunsthandel

Lucas Cranach a) Bildnis einer Frau b) Bildnis eines Mannes

Tafel 19



zu erklären ist, die der Meister 1508 auf seiner niederländischen Reise erfahren hat[1]). In Haltung und Bewegung erkennen wir noch den Zusammenhang mit dem Wiener Bildnispaar, aber die intim ursprüngliche Note ist weggefallen und die repräsentativen Anklänge dieser Porträte sind verstärkt worden. In seinen späteren Bildnissen kommt wohl vereinzelt z. B. auf einem Männerporträt der Münchener Pinakothek ein landschaftlicher Hintergrund vor, aber er steht in keinem inneren Verhältnis mehr zum Dargestellten, für den er nur eine schmückende Folie bildet.



Abb. 25. Bernhardin Strigel, Graf von Montfort Dublin

Cranachs erster Bildnisstil ist ohne bekannte Vorläufer und bleibt auch ohne Nachahmer. Dennoch läßt sich aus dem Umstande, daß in dem Landstrich, in dem seine Bildnisse von 1503 entstanden sind und mit dem ihn auch sonst zahlreiche Fäden verbinden, daß an der Donau die nächsten und die einzigen Parallelerscheinungen seiner frühen Porträtauffassung zu finden sind, mit Leichtigkeit der Schluß ziehen, daß der Stil hier heimisch gewesen ist. Daß wir gar keine Vorläufer seiner Bildnisauffassung kennen, darf bei dem ungeheuer spärlichen Material an nach diesen Gegenden lokalisierbaren Porträten nicht wundernehmen. Was die österreichische Kunst, wie Cranach sie um die Jahrhundertwende antraf, vor der ihrer Nachbarländer auszeichnet, das ist der Sinn für das Intime und Romantische, das tiefe Naturgefühl und ein merkwürdiges Empfinden für den Zusammenhang und das richtige Verhältnis von Mensch und Raum, sei es Innenraum oder Landschaft. Das Herzogenburger Stifterbild gibt dafür ein sehr gutes Beispiel. Es war nur ein Schritt nötig, um aus diesen Vorbedingungen die nötige Folgerung auch für das eigentliche und selbständige Bildnis zu ziehen und Cranach hat diesen Schritt getan. Er ist dann von Wien — mutmaßlich über Bayern — nach Sachsen gezogen[2]) und so ist sein

[1]) Glaser, Lucas Cranach, Leipzig 1921.

[2]) Dörnhöffer. Ein Jugendwerk Lucas Cranachs. Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, Neue Folge, zweiter Band, zweiter Teil, Wien 1901 S. 175—198.

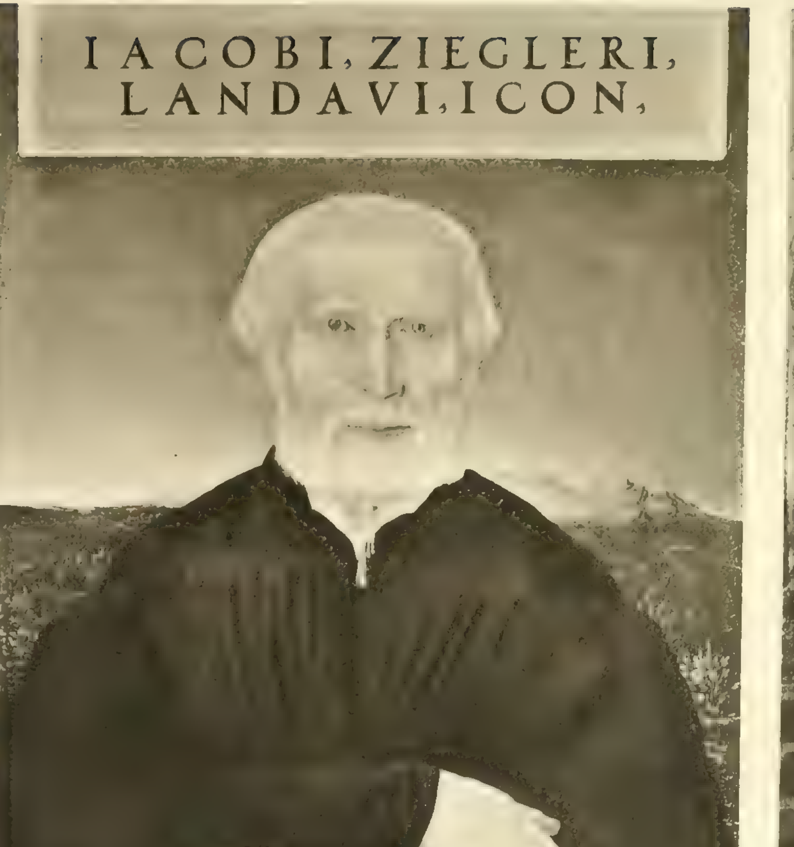
Schritt verhallt. Aber es war naturnotwendig, daß derselbe Schritt von anderen Malern dieser künstlerischen Provinz selbständig wieder getan werden mußte, daß die eigentlichen Meister des Donaustiles aus denselben Vorbedingungen ähnliche Folgerungen zogen.

Von dem bedeutendsten Künstler der eigentlichen Donauschule von Albrecht Altdorfer besitzen wir kein Einzelbildnis und nach seiner ganzen Art ist auch kaum anzunehmen, daß er jemals eines gemalt hat. Es ist bezeichnend, daß sein Stifterbildnis auf der Predella des St. Florianer Altars ganz des Individuellen entkleidet ist und untergeht in der Romantik des Innenraums. Zwei Bildnisse wurden von ernster Seite Altdorfer zugeschrieben, das Porträt des Grafen Johann zu Montfort und Rothenfels von 1523 in der National-Gallery of Ireland zu Dublin und das Bildnis eines Architekten in der Straßburger Galerie. Das Porträt des Grafen von Montfort (Abb. 25) gehört nicht der Donauschule an und wurde von Friedländer als Werk des schwäbischen Meisters Bernhardin Strigel erkannt [1]). Die Bildnisauffassung Strigels, wie sie uns in dieser, einer seiner schönsten und bedeutendsten Schöpfungen auf dem Gebiete entgegentritt, ist der der Donauschule vollkommen entgegengesetzt. Ihr fehlt jede intime Note, es wird vielmehr das Repräsentative so stark als möglich betont. Nicht umsonst war Strigel der Leibporträtist Kaiser Maximilians, und wenn er auf Gemälden, die diesen Herrscher in vollem Ornate mit der Krone auf dem Haupte darstellten, hinter einer Fensteröffnung eine Gemsjagd anbrachte, der Maximilian so gerne frönte, so hat er nur ganz äußerlich, rein gegenständlich einen Zusammenhang zwischen Dargestellten und Landschaft hergestellt, diese aber in keine formale und inhaltliche Verbindung mit dem Bildnis gebracht. Durch eine Fensteröffnung sehen wir auch auf dem Montfortporträt auf die Landschaft, die hier ebenfalls nur ein schmückendes Beiwerk ist. Der ganze Akzent liegt auf dem Menschen, er wird so groß als möglich herausgearbeitet, an drei Seiten reicht er bis an den Bildrand und nur durch eine Verschiebung des Bildnisses aus der Mittelaxe wird links Raum für den Landschaftsausschnitt. Es ist vollkommen klar, daß diese Verschiebung aus der Mittelaxe das Primäre war, daß sie von Strigel gewählt wurde, um das Bildnis interessanter und malerischer zu gestalten und daß er dann erst auf den Gedanken verfiel, den leeren Raum mit einer Landschaft zu verzieren, die sehr reizvoll ist, aber von einem ganz anderen Gesichtswinkel aus gesehen ist als das Bildnis. Die Landschaft könnte wegfallen und durch einen anderen dekorativen Schmuck ersetzt werden, ohne daß der Aufbau des Bildes leiden würde. In der Tat findet sich auf einem der besten Exemplare von Strigels Bildnis [2]) des gekrönten Maximilian, das nach demselben Prinzip komponiert ist, auf dem der Straßburger Galerie aus dem Jahre 1507, an Stelle der Landschaft eine Inschrift, ohne daß die Gesamtwirkung leidet.

Ganz anders aber verhält es sich mit dem anderen Altdorfer zugeschriebenen Bildnis eines Baumeisters in der Straßburger Galerie (Taf. 20, b), das in der Tat von einem dem Künstler nahestehenden Meister herrührt und ein typisches Produkt der sogenannten Donauschule darstellt. Nach dem eigenartigen, den Beschauer fixierenden Blick scheint es sich um ein Selbstbildnis zu handeln. Der Künstler war also, wie Altdorfer selbst, Maler und Baumeister zugleich. Man könnte an den Tiroler Jörg Kölderer denken, der in beiden Disziplinen tätig war und dessen malerische Werke, vor allem die urkundlich beglaubigtem

[1]) Siehe Campbell Dodgsons Ausführungen im Catalogue of Early German Art. Burlington Fine Arts Club. London 1906, Nr. 55.

[2]) Abgebildet wie das Wiener Exemplar mit der Gemsjagd in meiner Arbeit: Die Bildnisse Kaiser Maximilians I. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, Wien XXXI. S. 267 f.



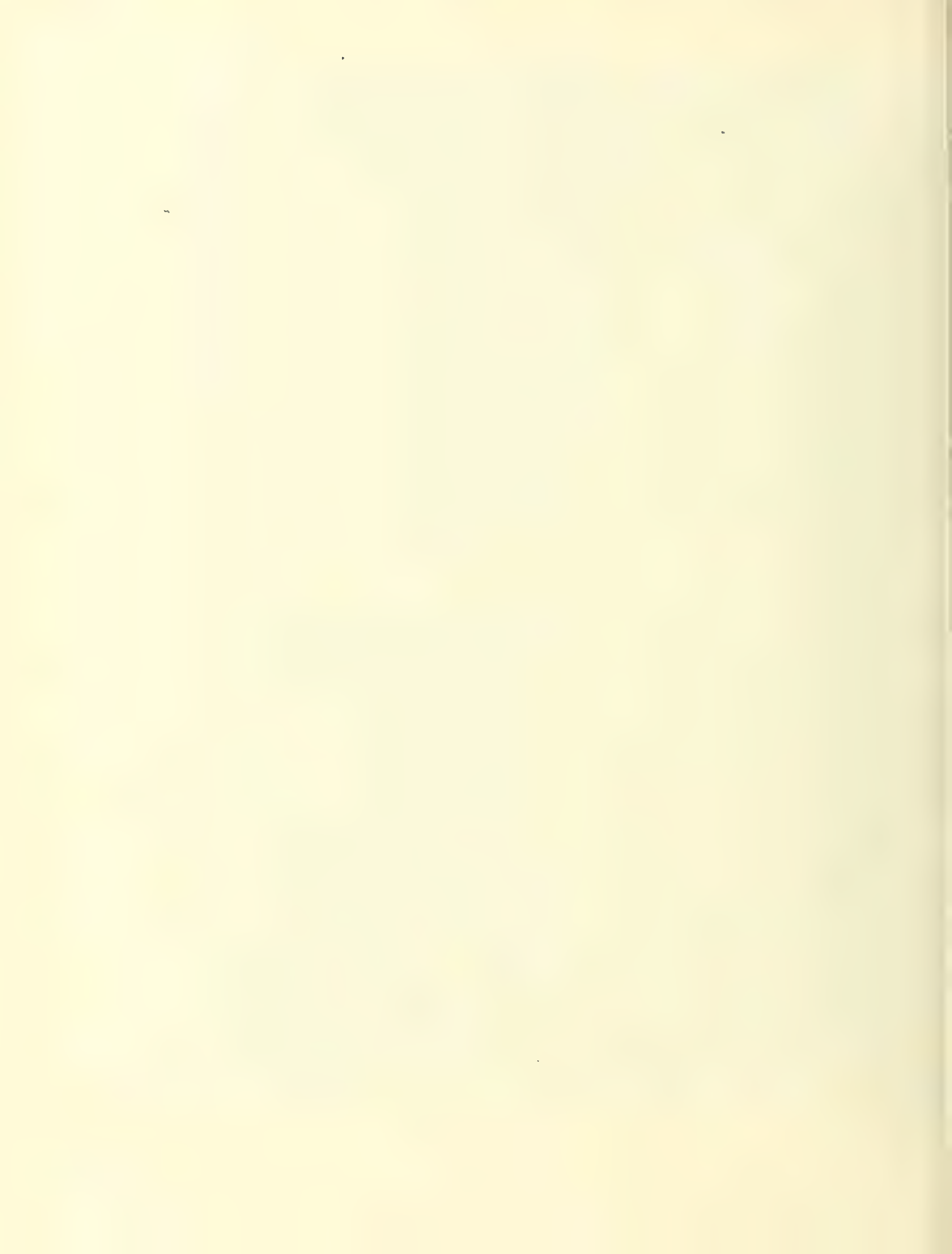
a



b

a) Wolf Huber / Jacob Ziegler (Wien) b) Donauschule um 1520 / Bildnis eines Mannes (Straßburg)

Tafel 20



Triumphminiaturen, die 1507 in Arbeit waren und 1512 vollendet sind, soviel von Altdorfers späteren Stil vorwegnehmen, daß ich den Regensburger Meister von Kölderer ableiten zu können glaubte [1]. Die Landschaften dieser Miniaturen würden weder in der Gesamtauffassung noch in der Einzelbehandlung dieser Bestimmung widersprechen, ja die Landschaft des Straßburger Porträts steht Kölderer entschieden näher als Altdorfer. Da wir aber von Kölderer selbst keine gesicherten Tafelbilder besitzen und da diejenigen, die mit seiner Werkstatt in Verbindung zu bringen sind, wie die Tafeln der Veitlegende im Innsbrucker Ferdinandeum bedeutend schwächer und altertümlicher sind, auch wohl zwanzig Jahre vor dem Straßburger Bildnis, dessen Stil ins dritte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts weist, entstanden sind, so fehlen die zu einer Identifizierung nötigen Vergleichsmomente. Da außerdem das Alter des Dargestellten, der sich etwa in den Dreißigern befindet, zu dem schon 1498 in Diensten Maximilians tätigen Kölderer nicht gut paßt [2]), so müssen wir an einen dritten anonymen Künstler, der zwischen Altdorfer und Kölderer steht, denken.

Wie Bernhardin Strigel arbeitet auch der Meister des Straßburger Baumeisterbildnisses mit dem Motiv des Ausblickes durch eine Fensteröffnung, aber doch kompositionell und inhaltlich in ganz anderer Weise. Der Dargestellte sitzt nicht in einem Innenraum, in dem ein schmales Fenster den Blick auf einen Landschaftsausschnitt gewährt, sondern das Fenster ist über alle spätgotische Gewohnheit hinaus erweitert. Es ist eine wirkliche Architektur, vor die der Baumeister gesetzt ist, und deren Linien dem Bildaufbau Halt und Festigkeit gewähren. Der Kopf kommt ganz vor den Himmel zu stehen, und die Alpenlandschaft ist für das Bildganze von wesentlicher Bedeutung. Es ist keine Ideallandschaft von allgemeinem Charakter wie bei Strigel, sondern eine Landschaft von ganz bestimmtem Lokalkolorit, die wie ein treuer Ausschnitt aus der Natur anmutet, ganz voll des Stimmungszaubers, der aus gleichzeitigen Werken Altdorfers und Wolf Hubers klingt. Sie teilt die Vorliebe der Donauschule für einen von Wolken belebten Himmel. Eine tiefe Intimität liegt in der Landschaft und eine innige Beziehung verbindet sie mit dem Dargestellten. Trotz des Luftraums, der zwischen beiden liegt, fühlen wir, daß Mensch und Natur zusammen gesehen wurden. Im Gegensatz zu Strigels Montfortbildnis berührt der Kontur des Porträtierten nirgends den Bildrand, überall ist noch Raum gelassen; wie bei jedem echten Werke der Donauschule wird die Beziehung des Menschen zur Raumerscheinung hergestellt. Die hoch aufragenden Bäume links bekunden, daß der Künstler das Auge des Beschauers auf die Landschaft lenken will, daß sie ihm also mehr ist als ein schmückendes Beiwerk. Die Bäume auf der einen, die Architektur auf der andern Seite rahmen den Kopf in ähnlicher Weise ein wie auf Cranachs frühem Bildnis im Wiener Kunsthandel. Da offenbar gar keine direkten Beziehungen vorliegen, so beweist diese verwandte Auffassung die der Donauschule gemeinsame Note, die auch in der ungezwungenen und doch festen Haltung zutage tritt.

---

[1]) Altdorfer-Studien, Jahrbuch für Kunstgeschichte Wien I.

[2]) Giehlow, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, Wien, XXIX, S. 23 glaubte in dem Schlußblatt der Miniaturen, in dem Manne, der neben Stabius angebracht ist, ein Bildnis Jörg Kölderers erkennen zu können. (Eine Abbildung im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, Wien I und in meinen Altdorfer-Studien.) Die Gesichtszüge sind aber in der Miniatur nicht stark genug herausgearbeitet, um eine Identifizierung mit dem gemalten Bildnis zu gestalten. Gegen die Identität der Persönlichkeit spricht bedeutend stärker als die veränderte Barttracht — auf der Miniatur ist Kölderer glatt rasiert — der Umstand, daß die Haare auf der Miniatur glatt herabfallen, auf dem Bild aber den Kopf in krauser Lockenfülle umgeben. Soviel übrigens auch Giehlows Annahme für sich hat, so ist doch die ältere Ansicht, daß in dem neben Stabius Porträtierten der Geheimschreiber Treytzsauerwein zu erkennen sei, ebenfalls nicht widerlegbar.



Abb. 26. Michael Ostendorfer London, Buckingham-Palace

Als einer der Trabanten Albrecht Altdorfers gilt Michael Ostendorfer, ein Meister, der in zweiter Linie steht, aber doch einzelne nicht unoriginelle Leistungen aufzuweisen hat. Seine Bildnisse sind typische Erscheinungen des Donaustils. Das eine in Schleißheim zeigt im Hintergrunde eine Zweiteilung zwischen einem Vorhang und einem Ausblick auf eine Landschaft. Auf einem monogrammierten und 1530 datierten Bildnis eines Mitglieds der Familie Glockengießer im Buckingham-Palace in London (Abb. 26) aber erstreckt sich unmittelbar hinter dem Dargestellten eine hügelige Landschaft unter einem sehr reichen Himmel[1]). Wenn auf diesem Porträt die Landschaft bis vorn an den Bildrand heranreicht, so verdeckt auf zwei anderen Bildniskompositionen Ostendorfers im historischen Verein zu Regensburg die Schulterbreite der Dargestellten den Vordergrund. Auf dem 1533 datierten Bildnis eines Patriziers (Taf. 21, b) ragt rechts hinter der Figur ein Baum auf, dahinter erstreckt sich eine ziemlich nahesichtig gesehene Landschaft unter einem wildbewegten Himmel. In Auffassung und Aufbau ganz ähnlich ist das Porträt eines Benediktinerabtes[2]).

Auf derselben Stilstufe wie Ostendorfer steht der Landshuter Maler Hans Schwab von Wertingen. Wir besitzen von ihm Bildnisse, die einfach vor eine neutrale blaue Himmelsfolie gesetzt sind, wie das sehr schöne Herrenbildnis in der Sammlung Rudolf Gutmann in Wien oder das 1526 datierte im Innsbrucker Ferdinandeum. Ein Männerporträt der Wiener Gemäldegalerie, das offenbar ein frühes Werk ist, zeigt schon in der ganzen Auffassung der Bildnisdarstellung, in der natürlich lässigen und doch kraftvollen Haltung des Dargestellten, den Zusammenhang mit der Donauschule. Rechts sehen wir eine kleine Landschaft, einen ganz knappen Naturausschnitt, der an die Pacherschule, etwa an Marx Reichlich erinnert und uns ins Gedächtnis ruft, welche starken Zusammenhänge den Donaustil mit der Tirolerkunst verbinden. Auf dem Bildnis des Münchener Nationalmuseums (Abb. 27) sitzt dann Herzog

[illegible] German Art. Burlington Fine Arts Club. London. 1906, Nr. 47. Die Photographie verdanke ich der liebenswürdigen Vermittlung Campbell Dodgsons.

[illegible] in Regensburg als Copie nach Ostendorfer, ist aber möglicherweise ein schlecht erhaltenes und verriebenes Original.

Ludwig X. unter einem Torbogen[1]). Hinter einer Brüstung, die so unauffällig als möglich angebracht ist, erblicken wir eine Landschaft, die aber nicht mehr nahe an den Vordergrund herangezogen wird, sondern in eine weite Ferne gerückt ist. Sie besitzt noch starke Stimmungsmomente, wie das Motiv der Baumstrünke rechts. Aber das Intime der frühen Donauschulbilder fehlt ihr, sie hat mit der ganzen Bildauffassung die Wandlung ins Dekorativ-Repräsentative mitgemacht. Der Zug zum Dekorativen ist überhaupt Hans Schwab von Wertingen eigen. Er liebt es, Girlanden mit vergoldeten Kugeln und Bommeln von oben ins Bild hereinhängen zu lassen, ein Motiv, das wir auch sonst in der deutschen Kunst, beim älteren Holbein, bei Cranach, wenn auch nicht gerade in Bildnissen finden.



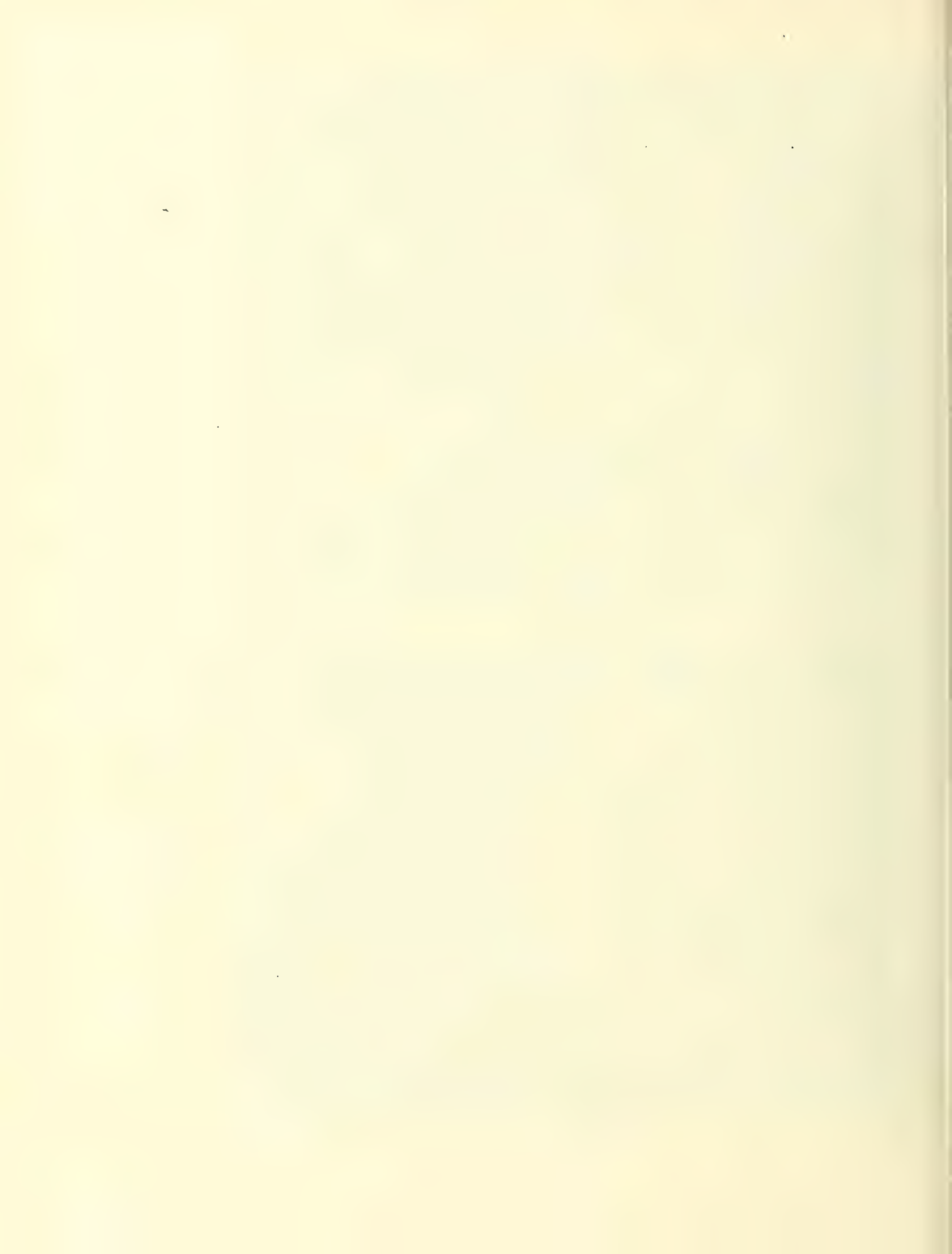
Abb. 27. Hans Schwab von Wertingen. Herzog Ludwig X. von München-Landshut München, Nationalmuseum

Dem Donaustile scheint mir ferner das 1530 datierte Bildnis eines dreiundvierzigjährigen Mannes anzugehören, das als Ehingersche Stiftung an das Ulmer Münster gelangt ist und dort in der Sakristei seine Aufstellung (Taf. 21, a) gefunden hat. Pückler-Limpurg[2]) hat es Martin Schaffner zugeschrieben, aber weder die Formauffassung, noch die Landschaft haben etwas mit dem Ulmer Meister zu tun, dessen Bildnisse einen ganz anderen Stil zeigen. Der Meister dieses Porträts ist vielmehr ebenfalls zwischen Passau und Regensburg zu suchen. Er steht Ostendorfer am nächsten. Doch ist das Bild zu gut für den Regensburger und weist auch nicht Ostendorfers charakteristische lange und dünne Finger auf. Der Dargestellte sitzt ganz vorne am Bildrand, die Breite der Bildfläche einnehmend. Kompositionell steht also das Bildnis auf der Stilstufe Peruginos oder Francias. Aber dennoch ist ein viel innigerer Zusammenhang zwischen Mensch und Natur hergestellt als bei den Italienern. Der Kopf wird von Bäumen und Wolken an drei Seiten eingerahmt. In den dunklen Wolken nun, die hell umrandet sind, und in der nicht detailliert und doch keineswegs schematisch behandelten Landschaft liegt ein Stimmungseffekt, der so stark zur Geltung kommt, daß er dem ganzen Bilde seinen Stempel aufdrückt.

Michael Ostendorfer und Hans Schwab von Wertingen, der Maler des Stuttgarter und der des Ulmer Porträts sind schließlich alle Meister zweiten Ranges, Künstler, die den Stil der Donauländer in ihren Werken klar zutage bringen, ohne diesen eine besondere ganz persönliche Note verleihen zu können und ohne die Kraft, ein wirklich ganz in sich abgeschlossenes Meisterwerk hervorzubringen. Wenn

[1]) Auf dem Originalrahmen das auffallend frühe Datum MDXVI.

[2]) Martin Schaffner, Heitz' Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 20. Heft, Straßburg 1899.



Salm gemalt ist, der dieses Amt von 1542 an bekleidete, so daß wir auch das Bildnis in das 5. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts setzen müssen. Dieselbe zeitliche Ansetzung ergibt ein Vergleich mit dem ähnlich aufgebauten Brustbild eines Mädchens auf der wundervollen 1544 datierten Rötelzeichnung der Albertina. Diese stilkritische Datierung wird bestätigt durch die oben angebrachte Inschrift: JACOBI, ZIEGLERI, LANDAVI, ICON. Der dargestellte Jacob Ziegler aus Landau [1]) ist 1470 oder 1471 in Landau am Inn geboren. Nach einem wild bewegten Leben hat der in seiner Zeit berühmte Theologe und Humanist seine letzten Lebensjahre von 1544- 1549 am Passauer Bischofshofe verbracht. In diese Zeit fällt also Hubers Bildnis. Die Jahreszahl 1537, die neben der Inschrift in kleineren Ziffern und mit anderer Farbe angebracht ist, erweist sich als spätere Zutat.

In diesem späten Bildnis zeigt Huber eine Ruhe und Großzügigkeit, die weit über alles hinausgeht, was die Donauschule bisher erreicht hat. Entwicklungsgeschichtlich steht das Bild den Porträten Ostendorfers und dem Ehingerbildnis in Ulm am nächsten, geht aber um eine Stufe über diese hinaus. Rein frontal ist der Dargestellte in das Bild gesetzt, eine Frontalität, die noch durch die Inschrifttafel, die oben in das Bild hineinragt, und kompositionell wie koloristisch unbedingt notwendig ist, verstärkt wird. Eine klare Monumentalität liegt in dem Bildaufbau, wie sie in der deutschen Kunst nur dem späten Holbein zu eigen war. Auch in der Art, wie die Züge des Dargestellen in ganz objektiver Ruhe wiedergegeben sind und doch seine Seele widerspiegeln, liegt eine Verwandtschaft mit Holbein. Es bedeutet kein geringes Ruhmesblatt für den Passauer Meister, daß er in seiner Provinzstadt ein Werk hervorbringen konnte, das sich dem Großartigsten, was der größte Porträtist der Renaissance geschaffen hat, der Deutschlands und Italiens ganzes reiches Erbe in sich aufgenommen hatte, an die Seite stellen läßt. Und doch ist dieses Bildnis so ganz anders gemalt als ein Werk Holbeins. Jede Einzelheit ist unterdrückt, das Wesen der Gesamterscheinung allein wird hervorgehoben. Die Gesamtform des Kopfes wird kräftig herausmodelliert. Eigenartig durchgeistigt ist dieses Greisenhaupt, so daß es fast den Anschein erweckt, als ob es von innen heraus durchleuchtet wäre. Der Mensch sitzt ganz vor der Landschaft, scheinbar äußerlich ohne Beziehung zu ihr. Aber aus dem Menschen klingt dieselbe Grundstimmung wie aus der abendlichen Landschaft, in der ebenfalls alle Details zugunsten der Gesamtwirkung unterdrückt sind. Links geht eben die Sonne unter und die ersten Schatten der Nacht verbreiten sich von Osten über die dunkelgrünen Hügel. So wird ein inhaltlicher Zusammenhang zwischen Mensch und Natur hergestellt. Nicht mehr äußerlich wie auf Cranachs frühen Bildnissen, sondern innerlich wird der alte Dualismus überbrückt und aufgehoben.

In der Kunstgeschichte des 16. Jahrhunderts, das mit der provinziellen Gebundenheit der Lokalschulen im allgemeinen gebrochen hat, muß innerhalb Deutschlands die Donauschule als die in sich selbst geschlossenste bezeichnet werden, die ihre Eigenart am stärksten wahrt und Einflüsse von außen — es kommen hier eigentlich nur Dürer und Italien in Betracht — nur in vollkommen verarbeiteter Form in ihren Werken Gestalt werden läßt. In ihrer Gesamtentwicklung spielt das Bildnis nur eine verhältnismäßig geringe Rolle und doch besitzt sie eine ganz einheitliche Auffassung von dieser Bildgattung und ihre Porträte unterscheiden sich in wesentlichen Punkten von allen andern, die im übrigen

[1]) Vgl. W. M. Schmidt, Jakob Ziegler aus Landau a. I. in der Monatschrift für die ostbayrischen Grenzmarken, X, 1921, S. 146ff. und Dr. Karl Schottenloher, Jakob Ziegler, ein Gelehrtenleben aus der Zeit des Humanismus und der Reformation. In Reformationsgeschichtliche Studien, Heft 8—10, München 1910.

Deutschland entstanden sind. Die Mehrzahl derselben bringen einen landschaftlichen Hintergrund, der aber formal und inhaltlich mit dem eigentlichen Bildnis eng verwoben ist. Dem entwickelten Donaustil — unter welchem Namen wir Erzeugnisse der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die nach den österreich-bayrischen Alpenländern lokalisierbar sind, zusammenfassen — gehen Lucas Cranachs frühe Bilder voraus, die im wesentlichen vollkommen unabhängig sind, aber so deutlich ähnliche Tendenzen verfolgen, daß sie demselben Nährboden entsprossen sein müssen [1]). Die vor 1505 entstandenen Jugendwerke Cranachs erscheinen wie ein Auftakt zu den Werken des Regensburg-Passauer Kunstkreises. Dem Regensburg-Passauer Kreise aber gehört nach seiner ganzen Kunstart noch ein Maler an, der anscheinend so gut wie ausschließlich Porträte gemalt hat und offenbar mehrere Jahre seines Lebens in Frankfurt am Main tätig war, der Meister der Holzhausenbildnisse.

Schon die beiden frühesten Werke, die wir von diesem Meister kennen, das 1529 datierte des Heinrich Knoblauch und das 1532 datierte der Katharina Knoblauchin, beide in der National-Gallery of Ireland in Dublin weisen einen Landschaftshintergrund auf, in dem schon Campbell Dodgson [2]) dieselben Tendenzen wie in der Regensburger Schule entdecken konnte. Das Meisterwerk des Künstlers aber, das seine Kunst am klarsten wiedergibt, das 1533 datierte Bildnis des Hanns von Schönitz, das aus der Sammlung Marcuard in Florenz in die Galerie von Sigmaringen gelangt ist (Taf. 22, a), kann als reines Werk der Donauschule bezeichnet werden. Die Beziehungen zu den Werken Ostendorfers, Hans Schwabs von Wertingen und Wolf Hubers sind offensichtlich. In ruhiger, feierlich repräsentativer Haltung sitzt der junge Glücksritter vor uns. Eine weite Landschaft erstreckt sich bis hart an den Vordergrund heran. Der Künstler, einer der kleineren seiner Zeit, hat es zwar nicht verstanden, die Landschaft inhaltlich mit dem Dargestellten zu einer Einheit zu verschmelzen, aber er hat die Gegend mit einer solchen Naturwahrheit wiedergegeben, die sich sowohl auf das Gesamtbild wie auf die Einzelheiten erstreckt, daß ein äußerst gelungenes Ganzes entstanden ist. Sowohl die Wiedergabe der Bäume wie die des Wolkenhimmels entsprechen ganz den Gepflogenheiten dieser Schule. Die Landschaft aber zeigt, wie zuerst Marcuard [3]) bemerkt hat, eine bis in alle Einzelheiten porträtgetreue Ansicht der Stadt Passau, die zweifelsohne auf eine Naturaufnahme zurückgehen muß. Die linke, bzw. die rechte Hälfte derselben Aufnahme hat dann der Meister im Hintergrunde zweier anderer Bildnisse desselben Jahres, auf dem des Conrad Weiß in der Münchener Pinakothek und auf dem der Dorothea Stralburger in Straßburg angebracht. Damit ist zum mindesten ein Aufenthalt des Künstlers in Passau im Jahre 1533 bewiesen. Die Tatsache, daß Hanns von Schönitz 1532 auf dem Regensburger Reichstage vom Kaiser geadelt wurde, verstärkt diesen Beweis. Die Zugehörigkeit des Bildes und der ganzen Bildnisgruppe zur Donauschule ist bereits des öfteren betont worden. Marcuard hat den Meister im Regensburger Kunstkreis gesucht und ist so zu seiner irrtümlichen Identifizierung mit Melchior Feselen gekommen, Voß [4]) hat das derselben Hand angehörende Bildnis der Liechtensteingalerie, das er nach dem falschen Monogramm noch für ein Werk Aldegrevers hielt, in direkte Beziehungen zur Donauschule gebracht und W. M. Schmid [5]) hat ihn einen Schüler Hubers genannt. Wenn

---

[1]) Vgl. Friedländers Kritik von Voß, Ursprung des Donaustils im Repertorium für Kunstwissenschaft 1908, S. 392ff.

[2]) Catalogue of Early German Art. Burlington Fine Arts Club, London, 1906. Nr. 20, 26.

[3]) Das Bildnis des Hans von Schönitz und des Malers Melchior Feselen, München 1896.

[4]) Ursprung des Donaustils, Leipzig 1907, S. 156ff Vgl. auch Friedländers oben angeführte Kritik.

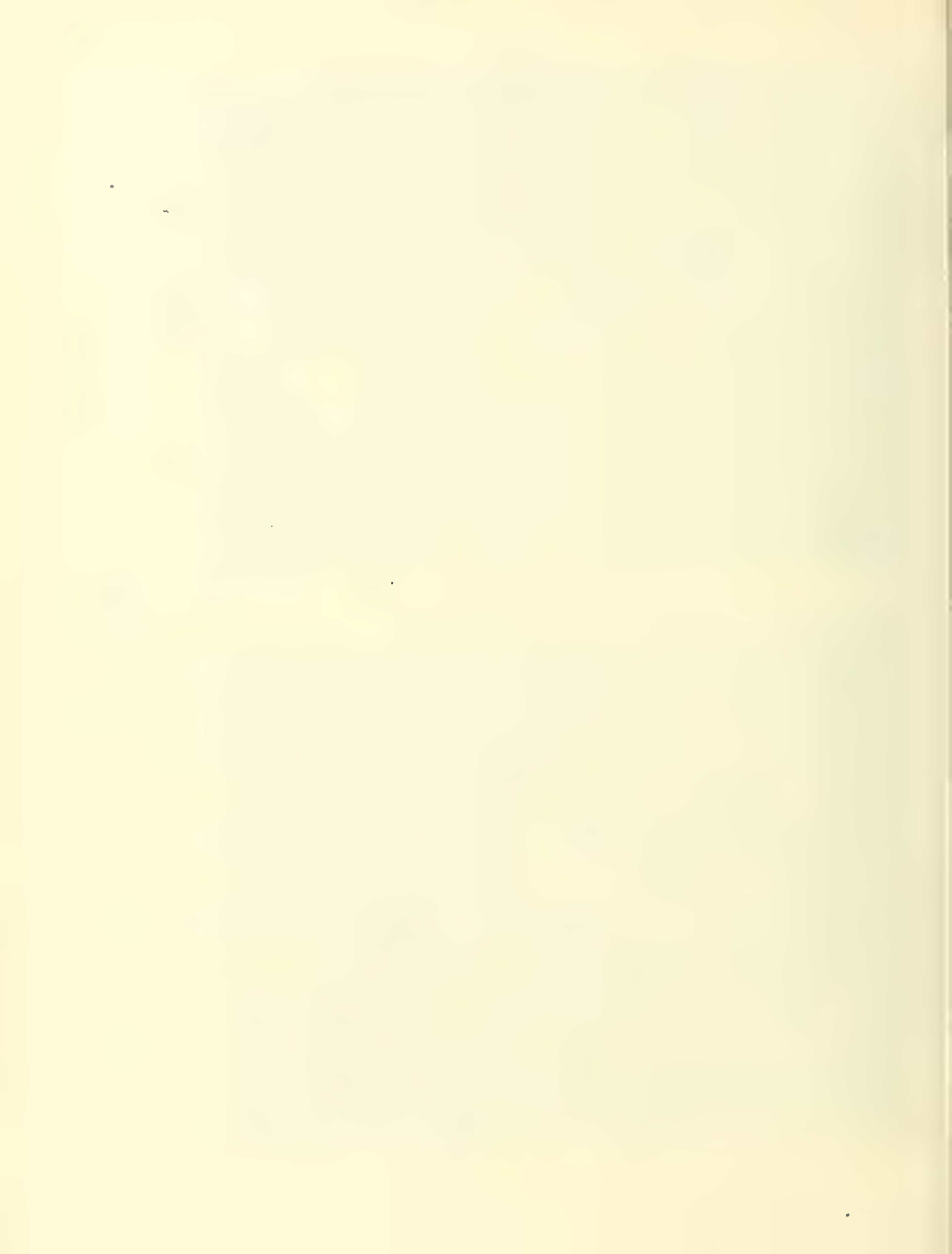
[5]) Berühmte Kunststätten: Passau, Leipzig 1912, S. 119.



a b Bes. Rittmeister a. D. Freiherr Adolph von Holzhausen

Der Meister der Holzhausenbildnisse a) Hans von Schönitz (Sigmaringen) b) Anna von Holzhausen (Städelsches Kunstinstitut)

Tafel 22



der Meister bald darauf in Frankfurt auftaucht und Frankfurter Persönlichkeiten, vor allem solche der Familie Holzhausen porträtiert, so ist er kein einheimischer Frankfurter Künstler, sondern ein Zugereister, der seine Ausbildung in der Ferne, im Donautal erfahren hat [1]). In der Tat ist sein Stil, sobald er sich von seinem Ursprungslande entfernt hatte, erstarrt. Seine späteren Bildnisse zeigen entweder wie das Holzhausenporträt in Brüssel oder das Bildnis eines Jünglings in der Liechtensteingalerie Ideallandschaften mit einer Vorliebe für breite Gewässer, wie wir sie ähnlich auch auf niederländischen Bildern, z. B. dem oben erwähnten des Jacob von Utrecht begegnen, oder sie enthalten wie die Holzhausenporträte aus dem Besitz des Freiherrn Adolph von Holzhausen in Frankfurt a. M. im Städelschen Institut, reine Veduten. Aber selbst die Art, wie diese Veduten kompositionell angebracht sind — ich verweise vor allem auf das schöne Bildnis der Anna von Holzhausen (Taf. 22, b) — ist noch ganz der Donauschule verwandt und findet in dem Zieglerporträt Wolf Hubers ihre nächste Parallele. Man möchte am liebsten annehmen, daß verlorene Bildnisse Hubers aus dem Anfang der dreißiger Jahre, die kompositionell auf der Stilstufe Ostendorfers gestanden sein müssen, den Meister der Holzhausenbildnisse zu seinen Schöpfungen inspiriert haben.

Wenn wir die landschaftlichen Hintergründe auf den Bildnissen der Donauschule betrachten, wobei wir im Auge behalten müssen, daß zwischen den Bildnissen des jungen Cranachs und den frühesten Porträten des Regensburger Passauer Kunstkreises eine Lücke von fünfzehn bis zwanzig Jahren klafft, so machen wir die Beobachtung, daß die Entwicklung offensichtlich von dem knappen Naturausschnitt zur weiten landschaftlichen Vedute schreitet. Der stimmungsmäßige Charakter der Landschaft geht durch die ganze Entwicklung, ist aber naturgemäß im allgemeinen den Werken der früheren Gattung stärker eigen als den späteren. Damit zusammen geht die Wandlung in der Auffassung des Menschen. Die intime Auffassung weicht immer mehr einer feierlich repräsentativen. Wir sehen also, wie das Gesetz der Gesamtentwicklung der europäischen Porträtmalerei im 16. Jahrhundert auch für die in sich geschlossene Gruppe der Donauschule Geltung hat. Damit hängt zusammen, daß das Motiv des landschaftlichen Hintergrunds, das an und für sich ein altertümliches, quattrocenteskes ist, wenn es auch in der Donauschule in moderner Weise umgedeutet wurde, mit den vierziger Jahren aus der Malerei verschwindet. Hans Mielich hat seine Bildnisse bereits vor eine neutrale Folie gesetzt. Im Donautal lebt der landschaftliche Hintergrund nur in den Bildnisradierungen Hans Sebald Lautensacks fort. Aber auch er setzt nur zweimal, in den Porträten König Ferdinands und Erzherzog Carls, die Figur direkt vor die Landschaft, in den anderen Bildnissen behilft er sich mit Ausblicken durch ein Fenster. Eine innerliche Relation zwischen Mensch und Landschaft besteht bei ihm nicht mehr. Seine Landschaften entbehren jedes Stimmungsmoments und sind reine Veduten, getreue Wiedergaben bestimmter Gegenden. Der Mensch wird porträtiert und sein Besitztum. So erstreckt sich hinter dem Ferdinandsbildnis eine Ansicht der Stadt Wien. Diese Art ist aber keine besondere Eigenheit der Donauschule mehr, wir begegnen ihr z. B. auch in Norddeutschland, wo infolge des Zusammen-

[1]) Braune (Monatshefte f. Kunstwissenschaft, II, 1909, S. 582) hat den Meister der Holzhausenbildnisse auf Grund eines Monogramms C. v. C., das sich auf der Rückseite einiger Porträte der Gruppe findet, und das er Conrad von Creuznach auflöste, mit dem in Creuznach geborenen Conrad Faber identifiziert, der 1538 Bürger in Frankfurt wurde. (Vgl. auch den Artikel Faber im X. Bande von Thiemes Künstlerlexikon, der die Literatur und die Werke zusammenstellt.) Obwohl die Identifizierung keineswegs als gesichert gelten kann, würde sie der Ableitung des Meisters von der Kunst der Donauschule nicht widersprechen. Eine neue Lösung der Frage nach dem Namen des Holzhausenmeisters bereitet nach liebenswürdiger brieflicher Mitteilung W. M. Schmid vor.

hangs mit der niederländischen Kunst Bildnisse vor Landschaften auch sonst nachweisbar sind, ich verweise bloß auf das Bildnis des Meister L. S. von 1540 in Berlin, oder auf Mathias Krodels 1572 datiertes Porträt in Braunschweig. In Westfalen malt Ludger tom Ring ein Bildnis (heute im Museum von Münster), das rein frontal vor eine Ansicht der Stadt Münster gesetzt ist, und zwar in einer Art, die trotz alles niederländischen Einflusses den späteren Porträtstil des Meisters der Holzhausenbildnisse in gerader Linie fortsetzt.



Abb. 28. Januarius Zick. Enthauptung der hl. Katharina

JANUARIUS ZICKS FRÜHWERKE

VON

ADOLF FEULNER

Den Einfluß Rembrandts auf die deutsche Malerei des 18. Jahrhunderts habe ich in meinem Buch über die Zick[1]) gestreift. Eine Ergänzung zu diesem wichtigen, umfassenden Thema, das eine eingehende Behandlung auf breiter Basis verdiente, bringen einige neu aufgefundene Frühwerke von Januarius Zick, die hier in den Zusammenhang der künstlerischen Entwicklung Zicks eingeordnet werden sollen.

Die Frühwerke von Januarius Zick gehen stilistisch so enge mit den Spätwerken seines Vaters Johannes Zick zusammen, daß eine stilkritische Unterscheidung sehr erschwert, eine Trennung zum Teil nur durch die Signaturen und Entwürfe möglich ist. Das älteste, genau datierbare Werk ist eine kleine, J. Zick iunior inv. et fec. 1751 signierte Skizze, die vor kurzem im Münchner Kunsthandel aufgetaucht ist (Abb. 28). Dargestellt ist die Enthauptung der hl. Katharina, in hellen, leuchtenden, durch warmes Braun abgetönten Farben. Erfindung und Formengebung bewegen sich ganz in der Art des alten Zick. Die Figur des riesigen, mit dem Beile ausholenden Henkers erinnert an ähnliche Figuren in Johannes Zicks Fresko in der Amorbacher Pfarrkirche, das etwa gleichzeitig entstanden ist. Auch die dunkle Rückenfigur des stehenden Kriegers ist ein aus den Fresken des alten Zick bekanntes Repoussoir.

---

[1]) A. Feulner, Die Zick. Deutsche Maler des 18. Jahrhunderts. München 1921. Ebenda Angabe weiterer Quellen.

Deutliche Zusammenhänge mit dem Freskenstil des Johannes Zick verraten auch die starken perspektivischen Verkürzungen. Der Vordergrund steigt in die Höhe und verdeckt einen Teil der Füße des Henkers, und die Linien der mit wenigen Strichen angegebenen Architektur des Hintergrundes laufen in der Verkürzung nach oben zusammen. Es ist wahrscheinlich, daß hier ein Entwurf für ein Deckenbild vorliegt. Der Stil des Ganzen bleibt vollständig im Rahmen der süddeutschen Freskomalerei um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Individuelle Eigentümlichkeiten sind nur der mehr großzügige Formenapparat, die Beschränkung auf wenige, deutlich sprechende Figuren, die mehr plastische, formenreine Stilisierung und die leuchtenden, stofflich kräftigen Farben.

Einen anderen Charakter zeigen die übrigen Frühwerke. Neben den erwähnten Gemälden im Museum der Universität Würzburg: Saul bei der Hexe von Endor (von 1752), David und Abisai im Zelte Sauls, dem verlorenen Sohn, dann: der Marter des hl. Vitus, der mythologischen Szene in der Sammlung Broili in Würzburg sind vor allem einige Bauernszenen der gleichen Zeit zu nennen. Die ausführlichste von diesen, der Tanz vor dem Wirtshaus, ist jetzt durch Schenkung in das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt gekommen (Taf. 23, a). Sie zeigt im Vielerlei der Motive und im Aufbau alle Schwächen jugendlicher Übertreibung. Links eine unklare Architekturkulisse. Unter der Türe eines Wirtshauses, auf der Treppe, spricht der Nachtwächter, durch Spieß und Säbel gekennzeichnet, mit einer Magd, die Teller in der Hand hält. Auf der Treppe im Vordergrund sitzt ein Mann, der sich einer sehr natürlichen Beschäftigung hingibt, weiter rückwärts um einen Tisch gruppiert, drei Musikanten und ein Bursche, der jubelnd sein Glas emporhält. In der Mitte als Hauptthema ein tanzendes Paar, eine stramme Schöne in vollen Formen, die den Kopf zurückwirft, die Hände in die Hüften stemmt, mit einem hüpfenden Alten als Partner. Eine andere Tänzerin, deren Kopf an die Lesende von Fragonard erinnert, sieht von rückwärts herein. Rechts, unter einem Torbogen unterhandelt eine Frau mit zwei Obstweibern. Die Motive erschöpfen fast das ganze Repertoire Zicks an Genrefiguren, das sonst in verschiedenen Bildern behandelt ist. Die Überfülle ist ebenso charakteristisch für die Frühzeit, wie die Unklarheit des Räumlichen. Die architektonische und landschaftliche Situation ist aus unmöglichen Kulissen zusammengestoppelt, die nur malerische Bedeutung haben. Malerisches Hauptthema ist der Lichteinfall, der ebenfalls mit unverstandenen Mitteln organisiert ist. Das Licht kommt von rückwärts und gleichzeitig, ganz unregelmäßig, von links oben herein und trifft auf Stellen, die eben dem Maler wichtig erscheinen. Die Anordnung zielt auf eine unruhige Verteilung von Flecken, die sich vom Grunde scharf abheben; das Reizvollste ist die mehr unverbundene Nebeneinanderstellung der pikanten Farben. Bei den Typen überwiegt das Nachempfundene das Selbstgesehene, aus unmittelbarer Anschauung Geschöpfte. Die Quellen Zicks lassen sich auf anderen Bildern deutlicher fassen.

In einem wenig späteren Bild (Stuttgart, Kunsthandel, Entwurf dazu Sammlung v. Kühlmann) ist die linke Hälfte des Frankfurter Gemäldes wiederholt (Taf. 24, a). Die Gruppe der Musikanten und das vordere Tänzerpaar sind wortwörtlich herübergenommen, nur mit größerer Frische des Vortrags behandelt. Auch die linke Architekturkulisse ist die gleiche; nur füllt die Ecke des Vordergrundes die Gruppe eines plaudernden Liebespärchens, hinter dem eine alte Frau mit warnend aufgehobenem Finger in die halbgeöffnete Türe hereinblickt. Die Marktszene rechts ist weggelassen, die Figuren sind vergrößert, wodurch die Geschlossenheit gewinnt, die Farben sind von einer Frische und Leuchtkraft, die Anregungen der Studienzeit Zicks in Paris voraussetzt.



a Städelsches Kunstinstitut



b Frankfurt a. M., Privatbesitz

Januarius Zick a) Tanz vor dem Wirtshaus b) Auferweckung des Lazarus

Tafel 23



Das Gegenstück, die raufenden Mägde (Taf. 24, b), ist ebenfalls durch eine Zeichnung für Januarius Zick gesichert (Sammlung von Kühlmann.) Zwei Mägde, die sich mit beiden Händen in die Haare fahren (die eine, von vorne gesehen, erinnert in der Bewegung an den Henker in der Enthauptung der hl. Katharina), umgeben von Zuschauern. Die Typen des Vordergrundes — links eine dralle Magd vor dem Bottich, rechts zwei Männer, von denen der eine gestikulierend auf die Hauptgruppe deutet — sind dem Alltagsleben entnommen. Es sind Straßentypen der Spätrokokozeit, nur etwas verschönert durch die reizvollen Farben, typisiert in den Gesichtern, die über das Allgemeinste an Charakteristik nicht hinausgehen. Die beiden Figuren des Hintergrundes, bärtige Männer mit hohen, turbanartigen Hüten, dunkeln Mänteln, fallen ganz aus dem Rahmen der Szene heraus. Diese Typen sind nicht auf dem Boden Zickscher Erfindung gewachsen; es sind Entlehnungen aus dem Themenkreis der holländischen Malerei.

Klarer wird die Entlehnung durch ein weiteres Bild der Frühzeit, die Auferweckung des Lazarus (Frankfurt, Privatbesitz) (Taf. 23, b). Das malerische Thema ist der kontrastreiche Lichteinfall, der hier bewußter organisiert ist, als auf den bisher behandelten Werken. Das Licht fällt aus einer verdeckten Quelle von rückwärts herein und trifft voll auf die Gestalt des Lazarus, der in weiße Tücher gehüllt auf der Bahre liegt, und Christus, der segnend sich über den Toten beugt. Die Zuschauer sind halb im Schatten, halb im Licht, rückwärts zu einer geschlossenen Gruppe zusammengeballt, die den Weg des Lichtes nach rechts aufgipfelt. Der Vordergrund seitlich ist in Dunkel gehüllt, gedeckt mit branstigem, fleckigem Rot.

In diesen Frühwerken, wozu noch die übrigen in meinem Buch über die Zick angeführten Gemälde gehören, ist Zick ganz von der Art seines Vaters abhängig. Farbengebung und Komposition sind auf den Spätwerken des Johannes Zick von größter Ähnlichkeit. Die langgezogenen Proportionen der Gestalten, die Skala der grünen und rötlich braunen Farben, die Zeichnung überhaupt, das Phantastische des Kostüms stimmen überein. Man darf nur Spätwerke des Johannes Zick, wie die Judith mit dem Haupte des Holofernes (Frankfurt, Sammlung v. Weinberg), die Supraporten mit Genreszenen in Bruchsal damit vergleichen; der Gesamteindruck ist von auffallender Ähnlichkeit. Was die Gemälde des jüngeren Künstlers unterscheidet, das ist der stärkere farbige Reiz, der angeborene größere Geschmack in der malerischen Behandlung, die Neigung, den Nachdruck auf das Figürliche zu legen, das Räumliche zu vernachlässigen. Wie beim Fresko, bewegen sich die Figuren meist in einer vorderen Schicht. Beim alten Zick ist der Übergang von der großen Vordergrundfigur zum perspektivisch verkürzten Hintergrund viel komplizierter. Gerade in der Behandlung des Räumlichen machen die Jugendwerke den Eindruck des Schülerhaften, Unreifen. Das Helldunkel hat mehr den Zweck, dem Gemälde mit schnellen Mitteln bildmäßige Geschlossenheit zu geben und schwer zu bewältigende Partien zu verdecken, es hat nicht die Bestimmung, den Raum aufzubauen. Es ist nur ein Mittel malerischer Form. Das Unruhige, Kontrastvolle in der farbigen Zusammenstellung, der Reiz, der in der Steigerung der hellen Farben durch die dunkle Folie entsteht, das Flimmerige, Blinkende, das zustande kommt, wenn das Licht wie in einem Kanal über phantastische, farbenreiche Gewänder, Geschmeide und blitzende Waffen geleitet wird, kurz das Malerische im Sinne des Rokoko ist es, das bei den Zick wie bei den gleichzeitigen Rokokomalern die Vorliebe für das Holländische bedingte. Wenn der erste Besitzer des Saul und David, eines Frühwerks des Januarius Zick in Trier, auf die Rückseite seines Bildes schreibt „Dieser König Saul und der David ist ein Meisterstück des

Januarius Zick zu München gebohren. Dieses Cabinettstück ist nach Rembrandts Geschmack und der farbenschmelz ist beßerer", so spricht er in der Anschauung des 18. Jahrhunderts, das allgemein dieses malerische Helldunkel als Rembrandtschen Geschmack bezeichnete. In diesen Frühwerken ist die Kunst des alten Zick das Ausschlaggebende, auch die holländische Manier ist vom alten Zick übernommen.

Die wichtigste Quelle für diese Art holländischen Einflusses ist eben nicht die holländische Malerei selbst, ist nicht das Werk Rembrandts und seiner Nachfolger, sondern die Venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts. So seltsam dies für den Anfang klingen mag, es wird durch die künstlerische Konstellation um die Mitte des 18. Jahrhunderts klar. Es würde noch leichter verständlich, wenn die Sachlage, die hier nur mit Streiflichtern beleuchtet und mit wenigen Schlagworten angedeutet werden kann, durch ein ausgedehntes Material gestützt würde, wenn wir über die Bedeutung Rembrandts für die spätitalienische Barockmalerei Vorstudien besäßen. In diesem Zusammenhang müssen einige Hinweise genügen. Die Vorliebe für kapriziöse Lichtkontraste mag in erster Linie die späten Venezianer zu Rembrandt geführt haben. Der Name Rembrandt muß in diesem Zusammenhange mehr als Begriff gefaßt werden, als der des wichtigsten Repräsentanten malerischen Helldunkels. Bei den venezianischen Malern, die man unter dem Charakteristikum tenebrosi zusammenfaßt, finden sich koloristische Zusammenstellungen, farbige Kontraste, die an eine Rückwirkung holländischer Malerei denken lassen. Was man schätzte, das waren mehr die malerischen Übertreibungen der barocken holländischen Malerei, die sich leicht mit der kapriziösen Rokokokunst verbanden. Der eigentliche Charakter holländischer Malerei war damit nicht berührt. Deutlicher sprechen die stofflichen Entlehnungen aus dem Werk Rembrandts. Bei den radierten Capricij und den Magiern Tiepolos möchte man zum mindesten Anregung von Rembrandt vermuten. Greifbar sind die Entlehnungen bei Piazetta, der seine Radierungen selbst „sul gusto di Rembrandt" betitelt hat. Wichtiger noch ist, daß selbst in den Fresken Entlehnungen aus dem Typenkreis Rembrandts zu finden sind. Auf Jacopo Amigonis Beweinung Christi in Ottobeuren ist der auffallende Rembrandttürke, der mit den gespreizten Beinen, den Rock in der Hand, neben der Hauptgruppe steht, eine deutliche Errinnerung an Rembrandts große Kreuzabnahme (B. 81). Das sind zufällig zusammengelesene Beispiele. Wir dürfen aber annehmen, daß in der Ateliertradition das Werk Rembrandts eine große Rolle spielte. Wenn auch das Studium nach originalen Gemälden eine Seltenheit war, die Anregung, die sich unter dem gusto di Rembrandt ausdrückt, blieb. Von den Venezianern der Spätzeit sind die deutschen Freskomaler des 18. Jahrhunderts abhängig. Johannes Zick hat schon 1735 seinem ersten Biographen, dem bayrischen Historiographen Oefele, mit dem er persönlich bekannt war, Piazetta als seinen wichtigsten Lehrer in der Malerei und Rembrandt als das Vorbild für die Radierung angegeben. Die Zusammenstellung ist charakteristisch.

Als spätere Beispiele für diese Art von Rembrandtnachahmung sind hier zwei Gemälde einzuschalten, die kürzlich in das Städelsche Kunstinstitut gekommen sind, die Befreiung Petri aus dem Gefängnisse (Abb. 29) und die Enthauptung Johannes des Täufers. Der Meister ist noch nicht festgelegt. Könnte man beim letztgenannten Bild noch einen der holländischen Maler aus Rembrandts Gefolge als Schöpfer vermuten, bei der Befreiung Petri zeigt der architektonische Hintergrund, die kulissenhafte Säule und die Figur des hl. Petrus die Zusammenhänge mit der süddeutschen Malerei deutlicher. Es ist eine Wundererscheinung im Stile Rembrandts, wie die Bilder im 18. Jahrhundert genannt wurden; die helle, im Licht aufgelöste Gestalt des stehenden, nach rückwärts deutenden Engels



a



b

Januarius Zick a) Tanz vor dem Wirtshaus b) Raufende Mägde

Tafel 24





Abb. 29. Süddeutscher Meister der Mitte des 18. Jahrh.: Befreiung Petri. Frankfurt a. M. Städelsches Kunstinstitut

bildet den Mittelpunkt der Komposition, ist zugleich die Lichtquelle, die den umgebenden Raum, soweit es die Deutlichkeit des Inhaltes erfordert, aufhellt. Die Hauptfiguren, als das Zentrum des Interesses, treten zuerst in das Blickfeld; die Nebenfiguren werden durch unregelmäßige Streiflichter notdürftig herausgeholt. Die Lichteffekte sind noch greller, auffälliger als bei Zick. Der pastose, sichere, kecke Farbenauftrag unterscheidet die Bilder schon äußerlich von den Werken der gleichzeitigen deutschen Rokokomaler, so daß man annehmen muß, es handle sich bei diesen Bildern um ein vereinzeltes Experiment in der Nachahmung holländischer Vorbilder, das der Künstler sonst nicht wiederholt habe.

Diese Verwendung Rembrandtscher Elemente ist charakteristisch für die späte Rokokozeit. Das vertiefte Studium nach Rembrandt geht jetzt mehr dem Inhalte nach. Die Maler suchen von der dekorativen Leichtigkeit und Oberflächlichkeit der Rokokomeister hinweg zur inhaltlichen Vertiefung zu gelangen. Das Helldunkel ist nicht allein ein Mittel malerischer Belebung, nicht mehr etwas Willkürliches, wie auf den Frühwerken von Januarius Zick, es ist auch inhaltlich von Bedeutung, es

betont die Stimmung, steigert das Wunderbare, Geheimnisvolle, Bedeutende in der Erzählung. Die Entwicklung zu dieser vertieften Auffassung erfolgt auch bei Januarius Zick. Sie geht über die direkte Kopie Rembrandtscher Stiche (Rembrandt und Saskia in Dessau nach Rembrandts Radierung von 1636) zu einer selbständigen Benützung Rembrandtscher Motive und verliert sich schließlich in allgemeinen Anklängen.

Als Beispiel für die spätere Zeit um 1770 mag die Auferweckung des Lazarus in Werne (Privatbesitz) gelten (Taf. 25, a). Der Fassung des Themas liegt Rembrandts kleine Auferweckung des Lazarus von 1642 (B. 72) (Taf. 25, b) zugrunde; nur ist die Komposition von der Gegenseite gesehen und aus dem Hochformat ins Breitformat gewandelt. Die Szenerie behält die allgemeine Ähnlichkeit: die Felsenhöhle, in die von rückwärts das Licht hereindringt. Die Stellung der Hauptfiguren, — Christus und Lazarus, sowie die im Vordergrund knieende, entsetzt zurückweichende Maria,— ist fast wörtlich wiederholt. Die Frau, die im Hintergrund mit ausgebreiteten Armen hinter Lazarus steht, ist eine Reminiszenz an die große Rembrandtsche Auferweckung. Die übrigen Figuren der Zuschauer sind teils übersetzt, teils neu hinzukomponiert, und zwar nach klassizistischen Vorschriften. Die Vordergrundfigur links ist ein echt akademisches Versatzstück, im räumlichen Aufbau ein Repoussoir, dem als Ausgleich die Figur des bärtigen Greises rechts entspricht. Vom Gefühlsinhalt der Rembrandtschen Radierung ist im Bilde Zicks nicht recht viel übrig geblieben. Alle Gebärden sind vergröbert, drastisch zugespitzt, pathetisch aufgebaut, die Lichtführung ist zur Verstärkung des inhaltlichen Kontrastes ausgenutzt. Es trifft die Hauptfiguren voll und streift sich an den Zuschauern ab. Dabei wird entweder die Gebärde oder der Ausdruck des Gesichtes hervorgehoben. In den Gesichtern sind die stärksten psychologischen Gegensätze gezeichnet, dumpfes Staunen, freudiges Erschrecken, Entsetzen. Nur einzelnes ist tiefer empfunden. Die Gebärde Christi wirkt wirklich suggestiv. Christus deutet mit der ausgestreckten Rechten und zieht den in Tücher gehüllten Lazarus wie mit magischer Gewalt an sich. Die milde und gerade dadurch im Gefühlsinhalt stärkere Handbewegung auf Rembrandts Radierung darf man allerdings nicht dagegen halten. Wenn auch eine gewisse Gebärdenrhetorik, das Äußerliche der Auffassung beim Freskomaler Zick immer bleibt, gegenüber den Bildern der übrigen Rokokomaler fallen diese Szenen deutlich heraus. Sie sind inhaltlich vereinfacht, der äußere Prunk, das Beiwerk ist verschwunden, weggelassen zugunsten des sachlichen Ausdrucks, des klaren Inhalts der Szene. Das selbständige Denken und Empfinden, der neue Realismus, nicht nur das Arbeiten im Sinne der Alten hat sich aus der Nachahmung entwickelt. Der Zeitpunkt, in dem dieses vertiefte Studium des Rembrandtschen Werkes einsetzt, ist bedeutungsvoll. Es sind die Jahre, in denen die allgemeinen Ideen einer bürgerlichen Romantik, einer Rückkehr zur Natur und zur bürgerlichen Einfachheit in Deutschland festen Fuß fassen. Dem Erwachen des Naturgefühls in der Dichtung, der Leidenschaft für das Natürliche, für Land und Landleben entspricht in der Malerei die Abkehr von der mehr äußerlichen Kunst des Rokoko, deren Hauptwert im Dekorativen liegt. Sicher sind diese geistigen Zusammenhänge kein Zufall.



b

a

Privatbesitz

a) Januarius Zick / Auferweckung des Lazarus b) Rembrandt / Auferweckung des Lazarus

Tafel 25



EIN BEITRAG ZUR JUGENDGESCHICHTE DES PETER CORNELIUS

VON

ALFRED KUHN

Schon 1806 hatte der damals dreiundzwanzigjährige Cornelius eine Stelle als Lehrer an der Düsseldorfer Akademie erstrebt, als deren Direktor Peter Langer einem Rufe an die Spitze der Münchener Kunst-Akademie folgte, und somit eine Veränderung im Personenstand zu erwarten war. Damals hatte er sich an Goethe[1]) gewandt, dem er gelegentlich der Weimarer Konkurrenzen nahegetreten, und ihn um ein Zeugnis gebeten, „passend für den hiesigen Hof in französischer Sprache". Ob Goethe dem Wunsche stattgegeben, ist unbekannt. Auf jeden Fall, die Dinge verliefen im Sande.
Cornelius ging dann 1809 nach Frankfurt am Main, zeichnete die Faustillustrationen, unterbreitete sie Goethe durch die Hand Sulpiz Boisserées und erhielt dafür einen recht geschraubten, geheimrätlichen Brief, in dem in vorsichtiger Dosierung Anerkennung und schulmeisterliche Belehrung gemischt waren[2]).
Seit dem 14. Oktober 1811 war Cornelius jetzt in Rom, vielfachen Eindrücken preisgegeben, hin- und herschwankend zwischen nazarenischen Gewissenszweifeln und heißer Lebensinbrunst. In dieser Zeit erhielt er von einem Freunde, dem Architekten C. von Vagedes (Vayedes) die Mitteilung, man beabsichtige in Düsseldorf eine Universität zu gründen, mit der auch eine Kunstakademie vereinigt werden solle, wozu tüchtige Lehrer gebraucht würden. Ein „gewisser Kolbe" bemühe sich. Es sei zu wünschen, daß Cornelius unverzüglich Schritte unternehmen und einige ausgeführte Zeichnungen so schnell als möglich an Lambert Cornelius, den Bruder des Künstlers, sende, damit dieser sie dem Minister vorlege.
Darauf schrieb Cornelius den nachstehenden Brief an Vagedes[3]), dem eine Eingabe und eine Abschrift des Goethebriefes beigegeben waren. Der deutsche Originalentwurf ist uns verloren. Vorhanden jedoch ist die französische Übersetzung, anscheinend aus Vagedes Feder[4]).

* * *

Lieber Vagedes!
Du hast die Sehnsucht nach euch und meinem Vaterland mächtig erregt, zwar habe ich immer gefühlt daß mein leben in Italien wie herrlich es ist doch nur brovisorisch sey, und ich trug mich

[1]) Alfred Kuhn, Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit, Berlin bei Dietrich Reimer 1921, S. 249
[2]) Abgedruckt von demselben, Goethe und die Faustillustrationen des Peter Cornelius, Einleitung zu einer Faustausgabe mit den im Städelschen Institut befindlichen Zeichnungen, Berlin bei Dietrich Reimer 1920, S. 13.
[3]) Abschrift im Riegelschen Nachlaß, Düsseldorf, Kunstakademie.
[4]) Ebenda. Orthographie genau nach der Riegelschen Abschrift.

immer mit der Idee herrum einst in meinem Vaterland eine neue Kunstschule zu errichten im alten Geist. Doch aufrichtlich zu gestehn an meiner Vaterstadt habe ich dabey am wenigsten gedacht, es ist ein flach- und engherziges Volk das mich nie erkant nie verstanden, und ich wurde tief erschüttert und stolz und hoch schlug mir das Herz wenn ich in der florentinischen Geschichte gelesen daß Dante verbant, der große da Vinci nach Frankreich und Michelangelo nach Rom gewandert; Christus konte In galilea keine Wunder üben weil der Glauben fehlte, so nahm auch ich den Wanderstab, schüttelte den Staub von meinen Sohlen und verließ ohne Trhänen meine Heimath, tief empfindent daß kein Profhet in seinem Vaterland gefeirt wird. Ich trug mein volles Herz meine Kunst meinen Glauben an Gott und das göttliche in die Fremde, und fand dort Vaterland, Herzen, Glauben an mich und an die Sache.

Doch ist meine Seele darum nicht erkaltet und gedencke mich keineswegs zurück zu ziehn, aber ich zweifle an den reinen ächten Sin fürs rein Aechte bey meinen Landsleuten; und mit recht, siehe! nachdem mich ein großer Theil von Deutschland mit wahrer tiefer Freude als den seinen, dankbar anerkant nachdem der größte Kunstgenius unserer Zeit (Göthe) gestanden, daß meine Kunst Freude und Bewunderung erregt, nachdem ich mich endlich selbst diesem Volck angebothen, werden Sie mich nicht wollen ich tauge nicht in ihren Kram, jeder Hanswurst und Elendsknoche ist ihnen willkommner Du wirst es seh'n. Doch es wird die Zeit kommen daß sie es schmerzlich bereuen, denn nun habe ich mich zu zweiten mahl angebothen und es wird nie mehr geschehn, damals mußte ich Stundenlang im entichambre stehen wo es infam nach hungerleider und Speichellecker roch, und in dieser Ad'mospheren wird mir fatal.

Einliegend findest Du die Empfindungen wie sie mir im Herzen so eigendlich leben, nebst dem Göthes Brief an mich über meinen Faust. Du wirst von Franckfurt Zeichnungen erhalten haben oder erhalten. Ich könte Dir viele herrliche Atestate von der Akademie von Sankt Luca schicken, denn diese Herrn habe ich im Respeckt, doch mir eckelt vor dieser Ablaskrämerey der allein seelich machenden akademischen Kunst, und Gott gebe, daß ich darin ein Docktor Martin Luther sey, und ich glaub es fast den ich trage einen mächtigen Glauben zu dieser Sache in meiner Brust, übrigens bettele nicht für mich, versäume aber auch nichts den die Sache liegt mir am Herzen und ich glaube sie komt von Gott. Umarme und küße all die meinen in meinen Nahmen, den Kühlen drücke brüderlich ans Herz es ist ein wacherer Junge der Kopf und Herz an der rechten Stelle hat, sag ihn daß ich ihn außerordentlich liebe, und einst auf ihn als einen wahren Jünger zehle, er möge es mir nicht verargen, daß ich noch nie auf seine Liebe Briefe geantwortet, auch mir ist die Feder in solchen Fällen ein todtes Holz.

Das Forum das Colliseum das Pantheon und den Vatikan habe ich tausendmahl in Deinem Nahmen schon gegrüßt und im Namen all derer die mir je auf irgend eine Weise im Leben Werth gewesen, jetzt aber drück ich Dir danckbar und brüderlich die Hand und ans Herz Du bist doch ein guter Kauz. Aber ich muß Dich bitten auf jeden Fall mir das Resultath Deiner Bemühung in dieser Sache zu schreiben weil ich meinen Auffendhalt in Italien darnach einzurichten habe, lebe wohl und behalte lieb Deinen

Cornelius

* * *

Le peintre Pierre Cornelius à Rome à la direction des écoles du Grand-Duché de Berg.

Méconnu, peu aimé, moins encore encouragé et soutenu, j'ai passé dans ma ville natale une jeunesse solitaire, renfermé en moi même, rempli le coeur et — personne qui prît part à ma douleur ni à mon plaisir.

Avancé en âge une émotion, que je ne saurois définir me jetta dans le monde. Le lointain s'ouvrit devant moi, l'indignation me dicta les adieux, la confiance me soutînt, et pour toute richesse j'eus mon talent.

Et cette confiance ne me deçut point. D'une force rigoureuse je m'ouvris la carrière de la vie et de l'art et depuis plusieurs siècles je fus un des premiers à hasarder de reconduire l'art à son vrai axiome. D'un côté je franchis les barrières dont la pauverté academicienne enclave le sanctuaire de l'art (comme on ferme le potager d'une haie) et d'un autre je consacrois mes efforts à retablir la verité du sentiment, la sévérité, la simplicité.

Cette apparition parla puissament au coeur des meilleurs de ma nation. Je m'en rapporte au jugement du plus noble des critiques, au jugement de Goethe pour justifier ce que j'avance. Il s'agit ici d'un ouvrage que j'ai commencé il y a deux ans. Peu après que je vis l'Italie et au Vatican des divines productions de Rafael, d'un pas fier je m'approchois d'une catastrophe, dont les effets commencent à se prononcer.

J'apprends qu'une nouvelle école de l'art doit étre fondée dans ma ville natale. Mon coeur, les devoirs, que m'imposent mon art et ma patrie, me somment impérieusement d'y offrir mes services.

Loin de moi la méprisable cupidité de pain quotidien; l'homme qui se sent une etincelle seulement du feu divin ne sauroit s'humilier pour subvenir à de besoins aussi chétifs.

Plutôt je renoncerai à la prérogative d'un natif du pays, que de ceder en celle, d'exercer d'enseigner un art sublime et divin d'après ma conviction, de toute ma force et tel que j'en ai le coeur pénetré.

Demande-t-on que la chose soit conduite d'après cette manière accoutumée aux academies, que l'exterieur seul soit représenté — tout honnête homme qui connait les règles de l'art rempliroit mieux que moi cette tâche.

Mais si ma ville natale veut me connaître, si elle se sent de la confiance en moi, si elle est susceptible de l'espérance d'une renaissance, que le temps bienfaiteur ne manque guère de produire dans toutes les branches du savoir humain, — c'est alors que je quitterai sans regret la belle Italie, la superbe Rome, pour venir planter d'après mes principes, dans les coeurs d'une génération commençante, le germe d'un art vivant, portant en soi-même la capacité d'un puissant accroissement semblable au chéne de ma patrie qui croît insensiblement, paisiblement, mais sans repos jusqu'à ce que les nuées couronnent sa cime altière, jusqu'à cette hauteur majestieuse que n'ont jamais vu ni le myrthe grec ni le pin d'Italie. Moi-même j'éspère prouver mes principes par l'effet et donner l'exemple réel à mes écoliers.

Ja suis avec amour et fidélité envers ma patrie

P. C.

à Rome le 23 septembre 1812

* * *

Es scheint damals sehr viel Sympathie für Cornelius in Düsseldorf bestanden zu haben, aber nach der Schlacht bei Leipzig war es mit dem Großherzogtum Berg vorbei, und die preußische Regierung, die nunmehr mit einer intensiven kulturellen Durchdringung der Rheinlande begann, nahm die Dinge doch von einer ganz anderen Seite in Angriff.

Später, 1819, ist Cornelius dann als Direktor an die Spitze der Düsseldorfer Akademie berufen worden.



Abb. 30.
Karl Philipp Fohr, Peter Cornelius in Rom
Heidelberg, Kurpfälzisches Museum



Abb. 31. Fr. de Cuvilliés, Amalienburg Phot. Haertinger

DIE AMALIENBURG IM NYMPHENBURGER SCHLOSSPARK

VON

OSWALD GÖTZ

Die absolutistische Gesinnung des 18. Jahrhunderts fand auf architektonischem Gebiete vielleicht keine bessere Verwirklichung als in den fürstlichen Landsitzen, die — das große Vorbild gaben die Bauten des französischen Hofes ab — an allen Orten, wo Fürsten ihre Residenz aufgeschlagen hatten, emporschossen. Diese Landsitze, zumeist Lustschlösser oder Lusthäuser genannt, ein Name, der heutigentags schlechten Klang bekommen hat, sind der Gegentyp zur städtischen Schloßanlage. Hatte diese hauptsächlich repräsentativen Charakter, und umschloß sie alles, was zur Gestaltung eines Hofwesens nötig war, so verfolgten jene intimere Ziele, waren für den engsten Kreis der fürstlichen Hofgesellschaft bestimmt. Wurde dort der Konnex mit der Welt gesucht, so bedeutete das Lustschloß ein buon retiro, ein Abschließen von der Welt. Im Stadtschloß wohnte man, im Lustschloß nahm man kurzen Aufenthalt. Das Vorüberhuschen, das Nicht-lange-Verweilen ist eine Tendenz, die die meisten dieser kleinen Anlagen durch ihre Zweckbestimmung in sich tragen. Sie dienten der Jagd, kleinen Festlichkeiten, dem Tanz, der Musik, dem amourösen Abenteuer, und ein dauernder Aufenthalt in ihnen hätte wie Süßigkeiten gewirkt, an deren zu reichlichem Genusse man sich den Magen verdirbt. War es doch meist so, daß der Hof sich nur wenige Stunden aufhielt, um sich von den Anstrengungen der Parforcejagd zu erholen, und daß man dann weiter eilte, um andernorts neuen Vergnügungen sich hinzugeben, einem Falter vergleichbar, der von Blume zu Blume flattert.



Abb. 32 Amalienburg, Kuppelsaal Phot. Haertinger

Unter den deutschen Lustschlössern des 18. Jahrhunderts sind die kleinen Schloßbauten des bayrischen Kurfürstenhauses in der Umgebung Münchens mit die originellsten Vertreter dieses Typs. Wir finden gerade hier, wo fürstliche Launen der Phantasie ideenreicher Künstler ungehemmt freie Entfaltung gestatteten, in Hülle und Fülle Bauten, die nur dem Vergnügen dienten und gerade jenen Vergnügen, deren Wert in ihrer Kurzlebigkeit bestand. So haben die Pavillons des Nymphenburger Parkes, abgesehen natürlich vom großen Schloß, alle keine Zweckbestimmung als Wohnbau, während Jagdschlößchen, wie etwa Clemenswerth i. Westfalen oder Schloß Falkenlust bei Bonn, weit eher diesen Charakter tragen, und Landsitze, wie Sanssouci oder Benrath bei Düsseldorf, überhaupt Wohnzwecken dienlich gemacht waren. Die Selbständigkeit dieser letztgenannten Bauten, d. h. die Möglichkeit, eine abgeschlossene Lebenshaltung in ihnen zu führen, fehlt den Schlößchen des Nymphenburger Parkes völlig. Ihre Existenz ist nur zu verstehen in Anlehnung an das Hauptschloß, sie sind wie eine Taxuslaube oder ein Säulentempelchen wichtige Bestandteile des anschließenden Parks. Als solche haben sie eine leichtere Lebensart als die ausgesprochenen Wohnschlößchen, zu denen Sanssouci den Prototyp für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts abgegeben hat. Aber gerade das macht das Reizvolle ihrer Gestaltung aus. Das Alltägliche ist ausgeschaltet, die sublimsten Freuden der höfischen Gesellschaft haben hier architektonische Ausdeutung erfahren, in ihnen erkennen und erleben wir den Nachglanz einer Zeit, für die das festliche Gepränge eine Lebensnotwendigkeit war. Diese Festlichkeit, das Vermögen, Feste zu feiern, ist nur dort möglich, wo wirklich eine exklusive Gesellschaft besteht. Uns fehlt dieser innere Zusammenhang des 18. Jahrhunderts, wir können auch keine Feste mehr feiern. Wir belegen gerne Dinge mit dem Ausdruck frivol oder leichtsinnig, die dem Gesellschaftsmenschen des 18. Jahrhunderts als Lebensatmosphäre selbstverständlich waren und jeder geschlossenen Gesellschaft selbstverständlich sein müssen. So fällt es vielen unter uns schwer, sich den Zauber zu vergegenwärtigen, der die Räume jener Schlößchen erfüllte. Wir müssen, auch wenn wir die Gegenstände wissenschaftlich behandeln, getragen sein von diesem Zauber, sonst bleibt jeder Raum, jedwedes Ornament ein lebloses Artefakt, dessen Sinn wir nicht begreifen, und demgegenüber wir nur Worte der Mißachtung finden.

Von den vier „maisons de plaisance“ des Nymphenburger Parkes ist die Amalienburg, die südlich des großen Parterres liegt, die jüngste Schöpfung. Die „maison des Indes“, heute Pagodenburg

benannt, die Badenburg, sowie die „eremitage", die Magdalenenkapelle, alle drei Bauten des bayrischen Hofbaumeisters Joseph Effner, sind unter dem Kurfürsten Max Emanuel in Anlehnung an französische Vorbilder (Marly) in der Zeitspanne eines knappen Dezenniums (1719—28) entstanden[1]). Sind diese drei Bauten Vertreter des sogenannten Régencestiles in Deutschland, und vermitteln sie geistvoll zwischen dem barocken Schema des „casino" und der „maison de plaisance" des Rokoko, so bedeutet die Amalienburg die früheste Rokokoschöpfung auf deutchem Boden überhaupt[2]). Ihr künstlerischer Wert liegt nicht so sehr im Grundriß und im äußeren Aufbau, die fast vorbehaltlos auf Musterbeispiele der französischen Akademien eines J. F. Blondel oder G. Boffrand zurückgehen, sondern in der dekorativen Leistung ihrer Innengestaltung, welche Ausgangspunkt für das deutsche Rokoko im Gegensatz zum Louis XV. wurde. Damit gewinnt sie über die lokale Bedeutung in Oberbayern hinaus an Interesse für die Gesamtentwicklung der Dekoration und des Ornamentes in den meisten deutschen Provinzen.



Abb. 33. Amalienburg. Plafond im Schlafzimmer Phot. Haertinger

Ihr Schöpfer ist der kurbayrische Hofbaumeister François de Cuvilliés[3]), ein Wallone von Geburt, den der Kurfürst Max Emanuel aus seinem belgischen Exil mit nach München brachte, und dessen künstlerische Erziehung in München und an der Blondelschen Akademie in Paris er bewirkte und protegierte. Karl Albert, der Sohn des erstgenannten Kurfürsten, übertrug 1729 dem 36jährigen die Wiederherstellung des abgebrannten Traktes in der Münchner Residenz, womit Cuvilliés die führende Stellung einnahm, seinen Vorgesetzten Effner und seinen Kollegen Gunezrhainer verdrängend. Die Mode am bayrischen Hofe hatte sich westlich orientiert, Cuvilliés war die französische Formensprache am geläufigsten, er stand nach seinem Pariser Aufenthalt wahrscheinlich in Verbindung mit den maßgebenden Stellen in Paris, so ist es nicht weiter erstaunlich, daß er dem eingesessenen Effner den Rang ablief, obgleich dieser der Titularstellung nach bis zu seinem Tode Cuvilliés' Vorgesetzter blieb. Während die Mitarbeiter Cuvilliés' noch bei der Fertigstellung der „Reichen Zimmer" in der Residenz beschäftigt waren, erhielt er 1734 den Auftrag zum Bau der Amalienburg, deren völlige Fertigstellung in das Jahr 1739 fiel, und die somit in einem Guß geschaffen worden ist.

Ihre Entstehung verdankt die Amalienburg der Passion des Kurfürsten und seiner Gemahlin Amalie für die Jagd. Der Kurfürstin zu Ehren erhielt das Schlößchen seinen Namen. Da ein Fasanengarten in unmittelbarer Nähe lag, so konnte die hohe Jägerin vom Belvedere des Schlosses, dem mit einem entzückenden Eisengitter versehenen Rundbalkon über dem mittleren Saale, die freigelassenen Vögel

[1]) Vgl. Hauttmann, M. Der kurbayrische Hofbaumeister J. Effner, Straßburg 1913.
[2]) Vgl. Aufleger-Trautmann, Die Amalienburg im königl. Schloßgarten zu Nymphenburg. München 1894.
[3]) Grundlegende biographische Skizze bei Trautmann, K., Der kurfürstliche Hofbaumeister Franz Cuvilliés d. Ä. u. sein Schaffen in Altbayern. Monatsschr. d. hist. Ver. v. Oberbayern IV, 1895; dazu Artikel von Hauttmann im Thieme-Beckerschen Künstler-Lexikon.

erlegen. Nicht unerwähnt darf bleiben, daß die Amalienburg mit dem Fasanengarten und einem Bruthaus in Auftrag gegeben wurde, so daß dieser ganze Komplex, der durch Buchenhecken, Spaliere, Lauben, Fontänen und Bassins im Sinne einer Rokokoanlage architektonisch gegliedert war, einen ganz anderen, geschlosseneren und stilreineren Charakter trug als die heutige englische Anlage.

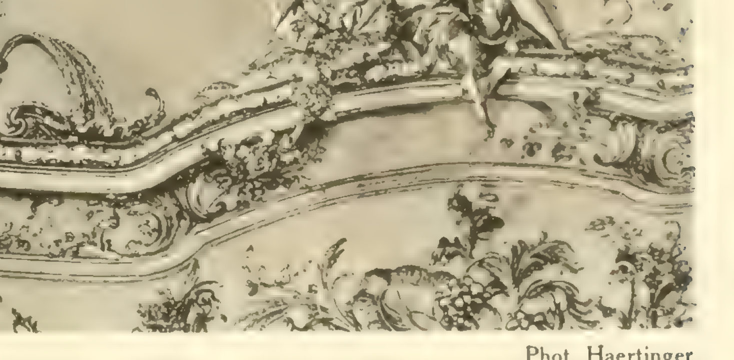
Der Grundriß der Amalienburg, der seine französische Herkunft nicht verleugnet, ist von äußerster Knappheit und auffallender Klarheit. An einen mittleren kreisrunden Kuppelsaal, der dem Ganzen die besondere Note erteilt, schließen sich zu beiden Seiten Flügelbauten an, deren Gesellschaftsräume — je zwei auf jedem Flügel — in der Querachse des Kuppelsaales liegen, während an der Rückseite die Wirtschafts- und Nebenräume beiderseits angefügt sind. Die besondere Lagerung des Kuppelsaales ergibt eine Hervorziehung des Mittelteiles an der Fassade. Die Rückseite hingegen erfährt durch die vorspringenden Seitenräume eine flache Einbuchtung nach der Mitte zu. Diese Art Anlage, die Cuvilliés in der dritten Serie seines Stichwerkes [1]) öfters geistvoll und komplizierter variiert, wurde vorbildlich für die meisten Lustschlösser, und war es auch dann noch, als man in der Dekoration längst sich dem klassischen Ideal wieder zugewandt hatte. Einen kreisrunden oder ovalen Mittelsaal finden wir sehr häufig, ich erwähne von bekannten Beispielen Sanssouci, Benrath, Monrepos bei Ludwigsburg oder Solitude bei Stuttgart, von weniger bekannten Jagdschloß Niederweiden im Marchfeld mit ovalem Kuppelsaal oder die abgerissenen Dresdener Bauten: den Gartensaal und das Belvedere im Brühlschen Garten und das Moscinska-Palais, das einen ovalen „salon a l'italienne" besaß. — Die meisten dieser Anlagen sind im Grundriß komplizierter als die Amalienburg, ich verweise nur auf die höchst verwickelte des Benrather Schlosses [2]). Die knappe Form wurde von Cuvilliés dadurch erzielt, daß er den Kuppelsaal unmittelbar auf den Garten stoßen ließ, ohne ihm an der Eingangsseite, wie es die Architekturbücher zumeist vorschrieben, ein Vestibül vorzulegen. Dann hätte er in der Querachse zwei parallele Zimmerfluchten verwenden oder dem Grundriß anstatt des Rechtecks die gedrungenere Gestalt eines Quadrates geben müssen, wie dies in dem zur gleichen Zeit in der Nähe von Jena gebauten Schloß Dornberg der Fall ist.

Das Äußere des Pavillons wirkt mehr durch seine feinen Proportionen und die geschickte Akzentverteilung als durch Details. Im Gegensatz zur inneren Ausstattung ist man erstaunt über die ruhigen Formen, die wiederum ganz dem Geschmacke der klassizistisch gesonnenen Partei in Paris Genüge leisten. Der südliche Mittelteil ist, wie bereits erwähnt, vorgezogen, fünf Stufen führen zur schmalhohen Eingangstür, die in eine Nische eingelassen ist. Über dem Türsturz wölbt sich ein Segmentbogen, auf dem, der Bestimmung der Amalienburg Rechnung tragend, in feinster Weise eine Diana mit Putten, Jagdgeräten und Trophäen untergebracht ist. Diese Stukkatur, sowie die Jagdembleme, die zu beiden Seiten des Eingangs zwischen den Doppelpilastern des Mittelrisalits herabhängen, lassen einzig und allein den überwältigenden Reichtum an Dekoration ahnen, der den Beschauer beim Betreten des Kuppelsaales überrascht. Die Gegenseite enthält über dem Türsturz gleichfalls figürlich-plastischen Schmuck, wenn auch einfacher und weniger anspruchsvoll wie die ganze Rückfassade. Die Nische übrigens, die das untere Gesims des Giebeldreiecks durchstößt, ist ein Lieblingsmotiv Cuvilliés'. Wir finden es in München an mehreren Privatbauten wieder, z. B. an dem Palais

[1]) Mehrere Sammelbände des Stichwerkes befinden sich in der Münchener Staatsbibliothek.

[2]) Vgl. Renard, E., Das neue Schloß zu Benrath. Leipzig 1913.

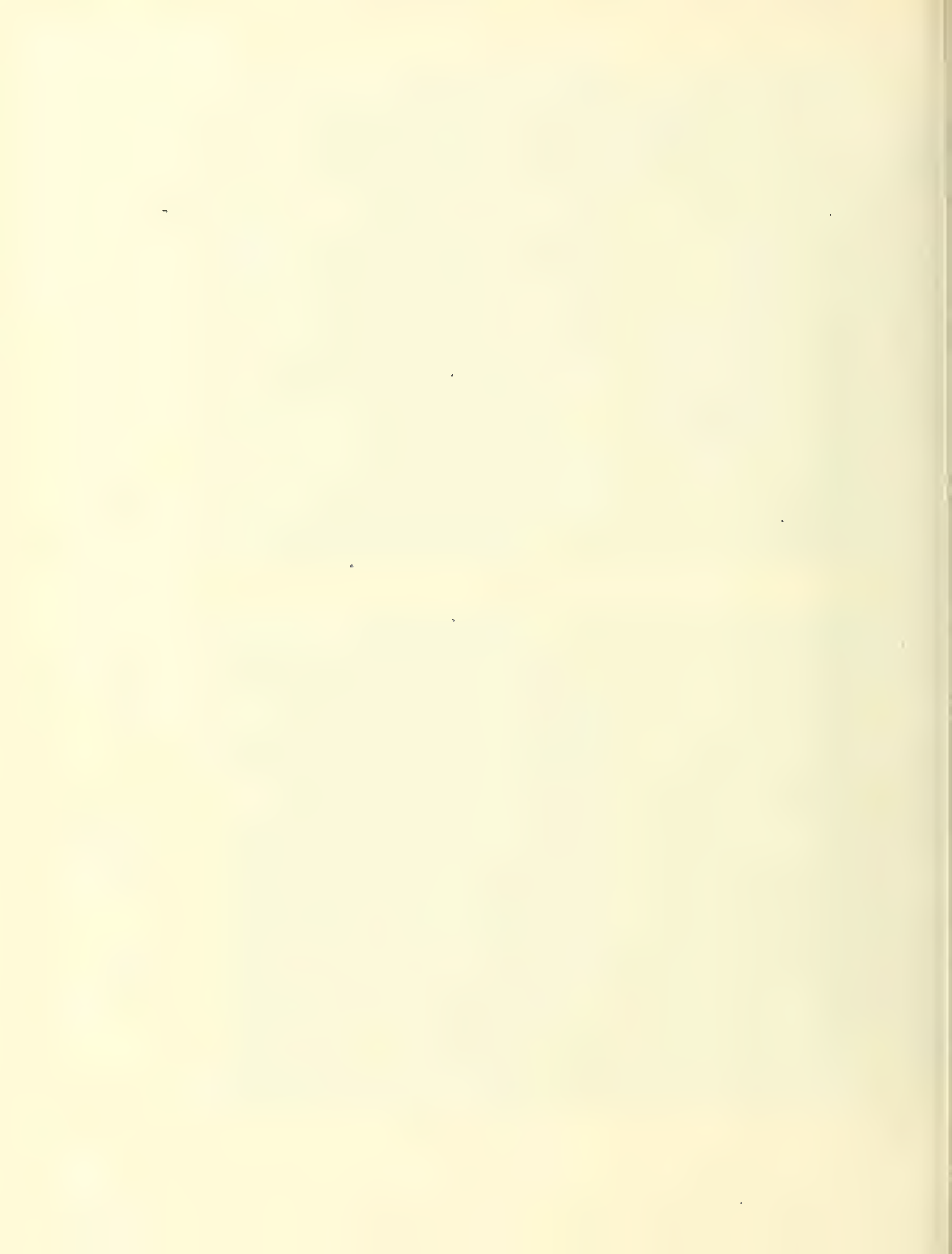




Phot. Haertinger

Amalienburg / Kuppelsaal

Tafel 26



Piosasque de Non [1]) dem Erstlingswerk des Meisters in der Residenzstadt, sowie an der Fassade der Theatiner-Hofkirche [1]), seiner letzten Arbeit. Auch die abgerundeten Ecken des Baus scheint er geschätzt zu haben, da er sie bereits in Schloß Falkenlust [1]), einer Schöpfung für den Bruder des Kurfürsten, Clemens August von Köln, in Anwendung gebracht hat. — Ihre rhythmische Einteilung erfährt die Fassade allein durch die Fenster mit Segmentbogen und füllender Agraffe, sowie durch die zwischen den Fenstern in Höhe der Agraffen angebrachten Rundnischen mit Büsten. Diese nur leise klingende Einteilung findet in den Verkröpfungen der Attika ihren oberen Abschluß; eine ungleich feinere Lösung, als wenn die quirlig unruhigen Vasen hier noch Platz gefunden hätten, die scheinbar ursprünglich zur Verstärkung der Akzente geplant waren, wie aus einem Nachstich des jüngeren Cuvilliés in einem der zahlreichen Sammelbände Cuvilliésscher Stichfolgen hervorgeht [2]).

Die Raumanordnung ist denkbar einfach und bietet keine weiteren Probleme. Zur rechten Hand des Kuppelsaales sind das Jagdkabinett und ein indianisches Kabinett (Fasanenzimmer) gelagert, zur linken ein Schlafkabinett im Stile der „chambre en niche" und ein blaues Boudoir. An dieses schließen sich nach Norden Retirade und Hundezimmer an — letzeres diente gleichzeitig als Waffenkammer — an der korrespondierenden Stelle des rechten Flügels liegt die geräumige Küche. Man betritt heute die Amalienburg durch einen Vorraum an der Rückseite des Schlößchens und erlebt so die Zimmerfolge in einer einmaligen Steigerung bis zum Kuppelsaal und in einem Abklingen bis zur Küche. Obgleich dieses Erlebnis nicht ohne Reize ist, so widerspricht es doch dem Empfinden des Rokokokünstlers. Man muß die Amalienburg räumlich wie dekorativ vom Kuppelsaal aus auf sich wirken lassen, der Gesamteindruck geht von hier aus. Schon der Farbklang empfängt hier seine bestimmende Note, das blendende Silber auf mattblauem „fond" erhält einen wärmeren Glanz in den anschließenden Räumen mit zitronenfarbenem und strohgelbem Grund, um in den beiden Außenräumen sich wieder dem Charakter des Rundsaales anzugleichen. Die Wirkung dieser Farbabfolgen mit ihrem unerhört lockenden Glanze läßt sich nur musikalischen Erlebnissen zur Seite stellen.

Die neuartige Ausdeutung des Verhältnisses von Architektur und Dekoration, von Dekoration und Einzelornament ist das Thema, das Cuvilliés in der Amalienburg den deutschen Baumeistern vorlegte. Daß er die Lösung nicht allein fand, sondern in gemeinschaftlicher Arbeit mit seinen Handwerkern — Handwerkern, die sämtlich Künstler waren — können sich die Bayern hoch anrechnen. Ohne auf Details einzugehen und ohne die verschiedenen „Hände" zu unterscheiden, die im übrigen archivalisch festgestellt sind, muß hier doch wenigstens der Name des Künstlers erwähnt werden, ohne den Cuvilliés die Leistung der Amalienburg nicht erreicht hätte, Johann Baptist Zimmermann (1680—1758). Zimmermann, der Bruder des berühmteren Architekten Dominikus Zimmermann, stammte aus der Wessobrunner Stukkatorenschule und war, als er mit Cuvilliés zusammentraf, bereits ein Mann von bedeutendem Rufe. Nicht nur bekam er Aufträge vom bayrischen Hofe, sondern er arbeitete auch für Klöster und Kirchen in ganz Oberbayern und der Oberpfalz. Als Cuvilliés ihn als „stuccator" in Anspruch nahm, hatte er selbständig u. a. in Ottobeuren und dann unter Effner in Schleißheim und München gearbeitet. Das reichhaltige Material ergibt das Bild eines über das gewöhnliche Maß begabten Stukkateurs, der sich vor den in ganz Deutschland tätigen italienischen Künstlern gleichen Faches hervortat, und dessen besondere Begabung in der Verwertung

[1]) Abb. bei Aufleger-Trautmann, Münchener Architektur d. 18. Jahrhunderts. München 1892.
[2]) Abb. bei Dechant, F., Das Jagdschloß Falkenlust usw., Aachen 1901. [3]) Vgl. V. 6–7 der III. Serie.



Abb. 34. Amalienburg. Decke im Jagdzimmer Phot. Haertinger

figürlicher Ornamentik lag[1]). Wenn auch das Verhältnis von Architekt und Handwerker archivalisch nicht geklärt ist, so ergibt doch der Vergleich mit seinen frühesten Arbeiten, daß Zimmermann sowohl auf Effner wie auch auf Cuvilliés, der ihn zuerst im Palais Piosasque de Non, später dann in den Reichen Zimmern anstellte, einen wesensbestimmenden Einfluß im Gebiete der Dekoration ausübte. Gewiß, die Stilwendung vom Laub- und Bandelwerk des Spätbarocks zur Régencekunst verdankt er Effner, wie er die Befreiung des Ornamentes aus dekorativer Gebundenheit Cuvilliés verdankt, jedoch erzielte seine sprudelnde Phantasie bei beiden Architekten eine Bereicherung des Motivenschatzes, die gerade ein Wesentliches der dekorativen Leistung ausmacht. In den Reichen Zimmern und in der Amalienburg wird die Analyse dieser gemeinsamen Tätigkeit noch besonders interessant, weil ganz verschieden gepflanzte und geschulte Kräfte in einem Wurf Werke größter Einheitlichkeit hervorbrachten. Cuvilliés als Wallone mit stark französischem Einschlag ist sensibel, graziös, voller „esprit" und mit äußerst feinem Takt für das ausgestattet, was noch möglich und das, was nicht mehr möglich ist. Zimmermann ist Altbayer, ein Mann mit blühender Phantasie, ursprünglicher Kraft und einem dichterischen Auge, empfindlich für die Naturschönheiten seiner heimatlichen Landschaft. Die Charaktere dieser Männer regulierten sich aneinander, und es tritt der in der Kunstgeschichte nicht allzu häufige Fall einer wundervoll organischen Befruchtung selbständiger Individuen ein, ein Fall, der sich nur aus einer hochentwickelten Kultur des Handwerkes erklären läßt, wo eben das Gemeinsame wichtiger war als die Hervorkehrung der persönlichen Eigenart.

Wenn wir jetzt zur Betrachtung des Ornamentes zurückkehren und erneut die Frage aufwerfen, worin die vorbildliche Leistung der Amalienburgdekorationen bestand, so können wir getrost das Resultat mit dem Namen Cuvilliés' decken, nachdem ein für allemal Zimmermann seiner Bedeutung gemäß gewürdigt ist. —

Wie in einer warmen Frühlingsnacht die Knospen aufbrechen, und der neue Tag die Natur im Blütenkleide vorfindet, so hat in der Amalienburg das Ornament den Raum mit seinem Reichtum überschüttet und gestaltet. Nicht mehr die architektonische Gliederung bestimmt und regelt das Raumerlebnis wie im Barock, nicht mehr ist die Wand in feste, gerade Rahmen und mit Ornament

[1]) Vgl. Schmid, J. B., Joh. Bapt. Zimmermann. Altbayr. Monatsschr. II, 1900.

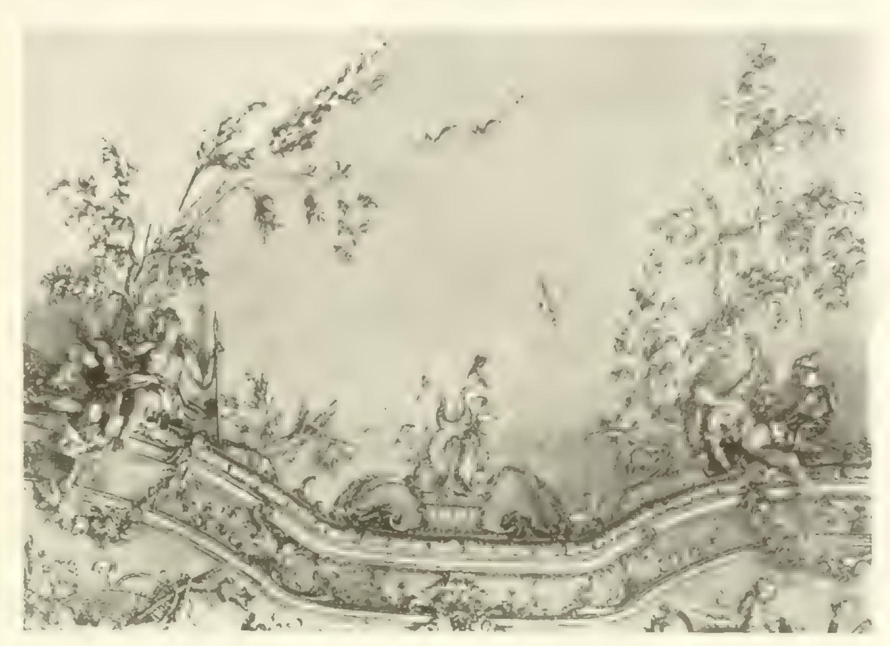


Abb. 35. Amalienburg. Decke im Kuppelsaal Phot. Haertinger

gefüllte Flächen aufgeteilt, wie es die Régence noch tat, sondern aus einem ungeheuren Bewegungsdrange heraus hat das Ornament alle Bindungen gesprengt, die Wände mit seinen Gebilden überflutet und dem Raume den ihm typischen Charakter verliehen.

Das Elementare im Aufbau des Einzelnen wie des Gesamten vorerst zurückstellend, wollen wir uns den Inhalt und die Art des Motivenschatzes vor Augen führen, der für jeden Beschauer das Zunächstliegende ist. Das Thema war gestellt: die Jagd. Daneben: Musik und Tanz, sowie alle Freuden und Ereignisse, die den Sinnes- und Genußmenschen des 18. Jahrhunderts entzückten. Ausgangspunkt ist die Natur im Gegensatz zur Berain-Marotschen Bandornamentik, die noch bei Effner eine bedeutsame Rolle spielte, hier aber völlig zurücktritt und höchstens im füllenden Gitterwerk oder an unbetonten Stellen sich bemerkbar macht. Es ist schier unmöglich, alles aufzuzählen, da die Künstler wirklich die ganze Natur zu Rate gezogen haben, anfangend beim Felsgestein und aufhörend beim Menschen. Dabei kann selbstverständlich keine Rede sein von einer „naturalistischen" Wiedergabe, von einem Abklatsch der Natur. Das dem Ornament innewohnende Gesetz, das sich in der noch zu behandelnden kompositionellen Verteilung der einzelnen Motive und Gruppen ausdrückt, bestimmt auch überall die Gestaltung des Motives. Selbst da, wo man zunächst kein Ornament, sondern ein Bildwerk im Hochrelief zu schauen glaubt, wie etwa an der Kuppel im Spiegelsaal, ist die Organisation nicht durchbrochen. Ohne nachbarlichen Zusammenhang ist nichts aufgebaut, und das Ganze steht in einem bestimmten, unverrückbaren Verhältnis zur tektonischen Gestaltung des Raumes.

Unter den Gesteinsbildungen interessiert die Muschel, da sie eine Vorläuferin der „rocaille" ist, die dem deutschen Rokoko der Spätphase einen nur ihm eigenen Stempel aufdrücken sollte. Die Muschel war seit ihrem ersten Wiederauftreten in der Renaissance nicht mehr verschwunden und hatte als Zentralmotiv überall dort Verwendung gefunden, wo an achsialer Stelle im ornamentalen Aufbau eine polare Zusammenziehung ausgedrückt werden sollte. In ihrer reinen symmetrischen Form allerdings finden wir sie in keinem Raum mehr. Sie hat eine merkwürdige Metamorphose durchgemacht, der Strahlenpol hat sich verschoben, die Grate werden übermäßig herausgearbeitet, die Muschel verliert ihren stofflichen Charakter als Gestein und wird blattförmig, oder sie ähnelt dem von den Régencekünstlern Watteau und Gillot so beliebten Fledermausflügel. Häufig laufen die Grate oder Stäbe weiter, ohne daß die dazwischengespannte „Haut" folgt. An den Rändern schlägt die im übrigen

breit gehaltene Muschel um und bildet knorpelige, an eine Wirbelsäule gemahnende Einrollungen. Sie dreht sich hier tütenförmig zusammen und erfährt sofort eine Ausdeutung als Füllhorn, dem Blumen und Früchte oder auch nur eine Ranke entfallen. Der stoffliche Charakter dieser Motive ist außerordentlich schwer faßbar. Bereits hier tritt jene Entmaterialisierung und Abstraktion ein, die typisch für die reife Form der Rocaille ist.

Das Bandmotiv ist durch die Ranke, die Blütenkette, den Zweig, die Guirlande, Palmwedel und tausend andere Motive ersetzt worden. In der „chambre a coucher“ sind die gekreuzten Äste der Panneaux das Grundmotiv, über dem im Staccato das Rankenwerk kontrapunktiert. Die einheimische wie die exotische Flora haben in reichem Maße herhalten müssen. Dadurch daß auf dem farbigen Grund diese Motive bald in wuchernder Fülle, bald in zierlicher Filigranarbeit silberig flimmern, wird die ganze Wand von einem funkelnden, spritzigen Glanze überzogen, der das Auge stets aufreizt und dem Ornament einen impressiven Charakter verleiht. Geht man dem natürlichen Wachstum dieser Ranken und Blattgebilde nach, so wird man bei allem Sinn für die schöne Zufälligkeit stets die straffe Disziplin, die ordnende Hand des Architekten spüren, der mit der Geste eines Kavaliers die Grenze des Schicklichen umspielt.

Auf dem Gestein und zwischen dem Laubwerk tummelt sich eine muntere Tierwelt. Schon im Schlafkabinett der „Reichen Zimmer“ hatte Cuvilliés eine ganze Menagerie auftreten lassen. Einige besonders beliebte Ziervögel des damaligen Tiergartens finden wir an der Decke des Kuppelsaales in ganz charakteristischer Stellung, einen Marabu, einen Fischreiher, einen Pfau, eine fliegende Wildgans, dann Delphine, Hunde und Hirsche in bunter Folge. Auch der aus China zu Anfang des Jahrhunderts importierte Drache tritt in kühnen Verdrehungen an Wänden und Konsoltischen auf.

Und durch das ganze Schlößchen verteilt treiben kleine, dicke, rundbäckige Putten ihr fröhliches Spiel. Wo sich an achsbetonter Stellung das Ornament zur „Gruppe“ findet, sind diese Rokokokerlchen in ausgelassener Laune beteiligt. Ja, im Schlafzimmer übernehmen sie die Funktionen ihrer fürstlichen Gastgeber. Sie jagen Vögel, fangen im frei in den Raum hängenden Netz chinesische Drachen, sie erlegen einen von Hunden aufgespürten Hirsch, oder sitzen an einem aus Felsen hervorspringenden Gebirgsbach und angeln mit der Rute. Manchmal lugen auch nur aus der Ecke lachende Genienköpfe hervor, einzeln oder paarweise. In dem Mittelstück des Kuppelsaales blasen sie mit vollen Backen den Wind nach allen Seiten. Natürlich darf in dieser Gesellschaft die Diana nicht fehlen. In lässiger Haltung ruht sie mit ihrem Hund unter einem Baum und lauscht dem fröhlichen Gezwitscher eines Vogels in den Zweigen. Ihre Gefährtinnen sitzen leicht und locker gleichfalls unter Bäumen auf dem Deckenwulst über der Hohlkehle im Spiegelsaal. Diese vier Frauenkörper sind das Kapriziöseste, was Meister Zimmermann geschaffen hat. Fast vergißt man, daß hier ein Ornament sich zu plastischer Form verdichtet hat, man verliert sich in der schönen Einzelheit. Ein besonderer Reiz, den Bewegungen dieser jungen weiblichen Körper nachzuspüren, die feingespannte Muskulatur, die schmalen Gelenke zu erspähen! Mit welch koketter Pose ruht Diana auf dem Deckenwulst und schwingt die Beine über diese architektonische Rampe hinweg. Und doch, so selbständig die plastischen Formen sein mögen, sie verlieren den inneren Halt, löst man sie aus dem ornamentalen Zusammenhang heraus. Ihre Ponderierung, die oft gewagt erscheint, ist nur zu begreifen aus der Gesamtszene, die, man möchte sagen, mit flottem Pinselstrich hingeworfen ist. Und wiederum ist das einzelne Bild eingefügt in den dekorativen Aufbau des ganzen Raumes, einen Akzent in der unendlich fließenden Bewegung des Ornamentes abgebend.



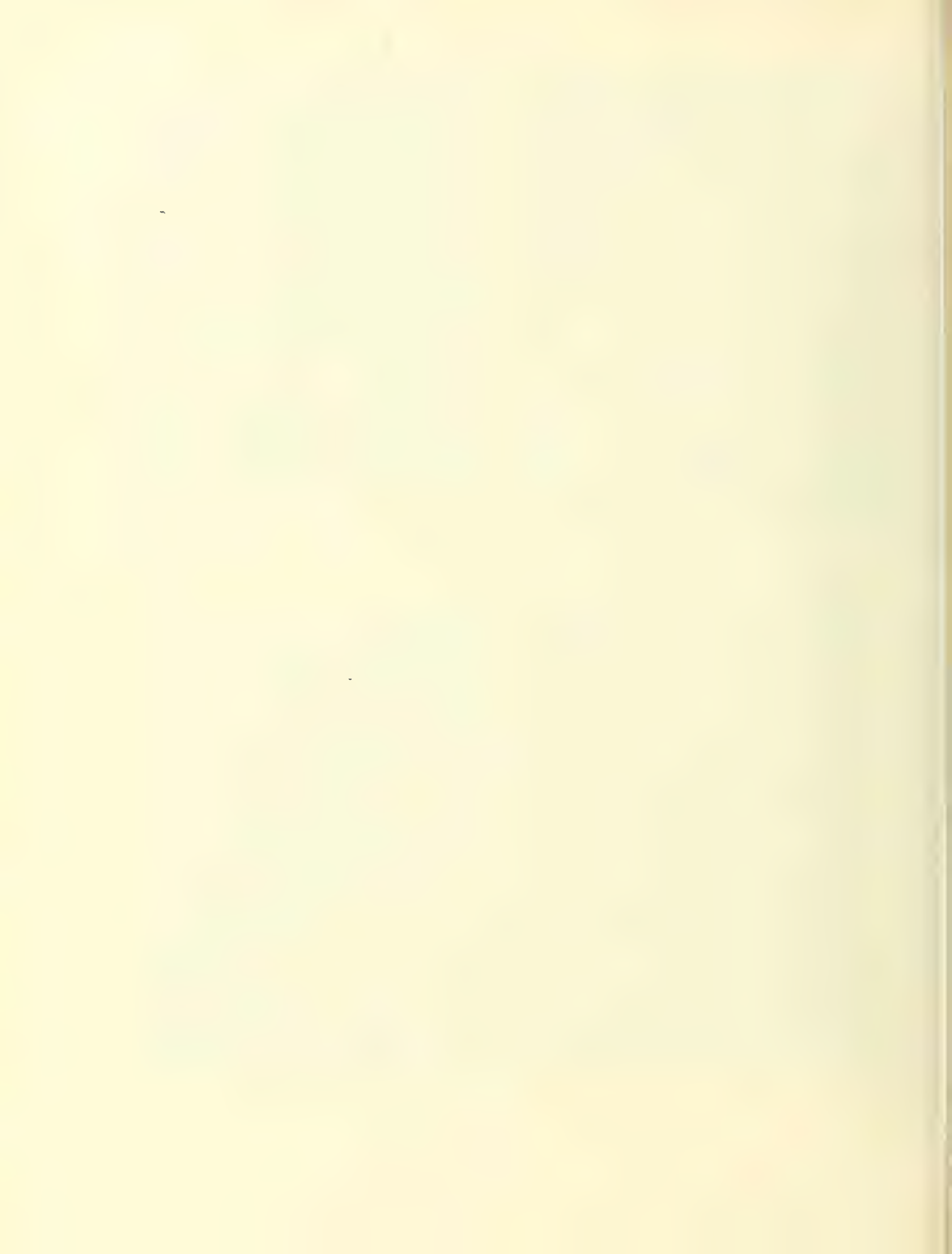




Phot. Haertinger

Amalienburg / Füllungen und Deckenmalerei

Tafel 27



Daß in diesem Reigen Kunsterzeugnisse nicht fehlen, soll nur nebenbei erwähnt werden. Kriegs- und Jagdtrophäen, Speere, Pfeile, Fruchtschalen, Teller sind notwendige Requisiten. Im Kuppelsaal findet sich sogar auf vier Stellen verteilt ein ganzes Orchester: Violine, Viola, Cello, Holzblasinstrumente, Horn, Posaunen und Trompeten, sowie ein Paar Pauken. Und als Dirigent ein Putto. —

Wie im Gegensatz zur Régencephase der Motivenschatz eine Bereicherung erfahren hat, so ist auch das Volumen, die Plastizität des Ornamentes gewachsen. Noch der Spätstil Effners bekundet sich als ausgesprochener Flächenstil, wie wir ihn etwa in den Vorräumen der Reichen Zimmer beobachten können. Jetzt, bei der sinnlichen Fülle der Motive mußte das Flächenprinzip durchbrochen und die Tiefendimension in Mitleidenschaft gezogen werden. Selbstverständlich vergißt ein Dekorateur wie Cuvilliés nicht, daß er Wände schmückt, und wird somit nie den Gesetzen der Ornamentik untreu. Aber was an Durchschlingungen, an Überschneidungen und perspektivischen Verkürzungen möglich ist, wird angebracht. Eine solche Überfülle natürlicher Kraft und sprudelnder Phantasie, die nimmer rastend ihren Bewegungsdrang explosiv gestalten mußte, konnte nicht ohne plastische Form, ohne räumliche Ausnutzung auskommen. Dabei ist es erstaunlich zu sehen, in welch kurzer Zeit die einzelnen Techniken sich zu einer vollkommenen Darstellung des Spätstiles durchrangen. Voran gingen die Stukkaturen, an denen eine plastische Formung ja nicht allzu schwer fallen durfte, ihnen folgten die Holzschneidearbeiten und im Abstand die Schmiedearbeiten [1]). Besonders bei den „Schnaidtkistlern" vollzog sich die Entwicklung rapid und muß deshalb besonders anerkannt werden, weil das harte Holz viel weniger fügsam ist als der stucco [2]). Die Täuschung gelang schließlich so vollkommen, daß man unter der Vergoldung die Materialien auf den ersten Blick nicht unterscheiden konnte. Cuvilliés hatte die Handwerker, die er in der Amalienburg anstellte, alle bereits in den „Reichen Zimmern" erprobt. Das gab ihm Sicherheit bei der Konzeption und die Gewähr einer einheitlichen und wirksamen Ausführung.

Widmet man allein dem Motivenschatze in der Amalienburg seine Aufmerksamkeit, so ist man, geblendet von der Vielgestaltigkeit, leicht geneigt, darüber den Zusammenhang dieser Ornamentik mit der Architektur, mit dem Raum zu vergessen. Die Seite des Konstruktiven, des Schematischen im Ornament gestaltet sich zwar weitaus unlebendiger, allein sie ist eine ebenso wichtige, man möchte sagen die wichtigere Komponente. In der kompositorischen Gestaltung, in der geistvollen, scharf durchdachten Verteilung von Haupt- und Nebenakzent, in der strengen Regelung der scheinbar so zufällig gerichteten Bewegungen offenbart sich das Genie des Rokokoarchitekten. Keine Zeit hat so konzentriert im Sinne einer optischen Einheit gearbeitet. Wenn die Raumschöpfung Neumanns in Vierzehnheiligen nur von einem einzigen Punkte aus in ihrer unendlich flutenden Bewegung als Gesamtheit erlebbar gemacht wird, so vollzieht sich hier eigentlich die letztmögliche Vollendung des Ideals der Renaissance. An einem greifbaren Pole sind alle Kräfte zusammengefaßt, und von hier strömen sie wieder aus. Die ganze Größe und Selbstherrlichkeit des menschlichen Geistes liegt darin!

Was Neumann, der große Raumsymphoniker, architektonisch zum Ausdruck brachte, schuf Cuvilliés, dem mehr die intime Form der Kammermusik lag, auf dem Gebiete der Dekoration. Im Kuppelsaal der Amalienburg finden wir die künstlerischen Ideale der Spätphase zusammengefaßt. Beschränken

[1]) Die Malereien im Hundezimmer, der Retirade und der Küche, die der in Paris gebildete Groteskenmaler Jos. Pascalin Moreti ausführte, sind nicht so fortschrittlich und nehmen mehr die Chinoiserien eines Watteau zum Vorbild.

[2]) Die Holzschnitzarbeiten entstanden in der Werkstatt des Hofbildhauers Joachim Dietrich.

wir uns auf die Analyse dieses Raumes. Der kreisrunde Saal empfängt seine rhythmische Gliederung durch die Einteilung in 8 Achsen mit 16 Akzenten. Diese Aufteilung wurde dem Rokoko sehr geläufig, die Achse spielte architektonisch in der Verkettung von Räumen, in der garten- und städtebaulichen Anlage eine wichtige Rolle. In Cuvilliés' Entwürfen finden wir ein „Projet d'un batiment Eleve sur une Terasse accompagne de seize Pavillons . . .", wo die Achsialität des mittleren „Sallon a l'Italienne" bindend wurde für die Anlage der 16 kleinen Pavillons und der anschließenden 8 Alleen [1]). Im Kuppelsaal können wir von 2 Haupt-, 2 Diagonal- und 4 Nebenachsen sprechen. Diese 8 Achsen regeln die Einteilung der Wand und der Decke. An den Endpunkten der Haupt- und Diagonalachsen sitzen in nischenartigen Vertiefungen die 4 Türen, 2 Fenster und 2 Spiegel [2]), an den Endpunkten der Nebenachsen, nicht vertieft, 8 Spiegel, deren ausschwingende Rahmenleisten auf Löwenfüßen ruhen. Durch Agraffen sind diese 8 Spiegel nach unten mit den Lambris verspannt. Nur dieser breite Wandgürtel hat den a – b-Rhythmus (Tür, Spiegel, Fenster, Spiegel usw.). Durch besondere Verteilung der Ornamentik jedoch in der Zone (I) zwischen diesem Gürtel und der Hohlkehle mit Wulst und in der Deckenzone (II) über dem Wulst werden die Akzente zusammengefaßt auf die 4 Endpunkte der 2 Hauptachsen. Einer Hauptachse sind je 2 benachbarte Nebenachsen beigeordnet. Über den 4 Türen also bauen sich 4 Gruppen auf, von denen wieder die der Querachse sich von denen der Tiefenachse unterscheiden. Die 4 Endpunkte der Diagonalachsen dienen hier als Intervalle. —

Wenden wir unsere Aufmerksamkeit einer dieser Gruppen zu. In der Mittellinie über der Tür sitzt in der Zone I eine fledermausartige, symmetrische Kartusche (im Gegensatz zu den 4 Diagonalendpunkten mit asymmetrischer Kartusche!). In der Fortsetzung dieser Linie über dem Wulst befindet sich das Motiv der gekreuzten, wasserspeienden Delphine. In den muldenartigen Vertiefungen über den Spiegeln sind in der Höhe der Kartusche Gruppen der bereits erwähnten Musikinstrumente untergebracht und über der ausschwingenden Hohlkehle auf dem Wulststück, den Instrumenten entsprechend, zu seiten des Delphinpaares die figürlichen Szenen: zwei Putten mit einer Vase und größere Zweige, deren Spitzen, immer in Einstellung auf die Mittellinie, sich einander zuneigen. Diese Beschreibung galt einer der zwei Gruppen der Tiefenachse, an der Querachse ändert sich die Anordnung dahin ab, daß an Stelle der Musikinstrumente Wirtschaftsgeräte wie Teller, Schüsseln, Körbe usw., an Stelle der Puttogruppen die Diana und ihre Gefährtinnen unter größeren, gleichfalls einander zugeneigten Ästen Platz gefunden haben.

Dieses Kompositionsschema ist nicht ohne weiteres spürbar. Die Sechzehnteiligkeit liegt viel offenkundiger vor als die Zusammenziehung auf vier Akzente. Durch die vielen Nebendinge, wie rankende Girlanden oder Blütenzweige, die das linear-melodische Thema vielfach polyphon umschlingen, scheinbar so der Zufälligkeit der Natur breiten Zutritt gewährend, tatsächlich aber die Asymmetrie durch Ponderation der Massen ausgleichend, durch diese Nebendinge, meinen wir, verdeckte der Künstler geschickt das allzu Rationelle des Entwurfes. Das Schematische, das in den Reichen Zimmern manchmal auffällig hervortrat, ist hier wundervoll versteckt, die Theorie einer genialen Umsetzung in die Praxis gewichen.

---

[1]) Stichwerk A (C) 1—5 der III. Serie.

[2]) An Stelle zweier Fenster, die hier infolge der anstoßenden Nebenräume nicht angebracht werden konnten. Sie unterscheiden sich von den übrigen durch andere Rahmung. Auch sind allein vor ihnen Konsoltische zur Aufstellung gelangt.

Man kann dieses Verhältnis von Schema und Motivenschatz noch anders deuten, das Prinzip des „gewachsenen“ Ornamentes durchdringt das Prinzip des „gebauten“. Die breite Binde des horizontal gelagerten Spiegel- und Türengürtels wird rhythmisch von den aufschießenden Kräften durchstoßen, die in der Lambris einsetzen, über dem Spiegel die Hohlkehle ausbiegen und, Wand und Decke miteinander verschmelzend, über den gebogenen Zweigen raketenhaft im unendlichen Blau des Gewölbes verlaufen. In dem Bewegten, dem Gewachsenen des Ornamentes sehen wir das typisch Deutsche der Dekoration; erstaunlich, wie ein Halbfranzose in kühner Erfassung des einheimischen Geistes mit der französischen Tradition brach — man vergleiche nur einmal den gleichzeitigen Ovalsalon des Hotel de Soubise in Paris — und mit diesem neuen Programm das deutsche Rokoko einleitete.



Abb. 36. Amalienburg, Decke im Kuppelsaal Phot. Haertinger

Tatsächlich ist auf dekorativem Gebiete bereits alles gesagt, was das deutsche Rokoko der 40er und 50er Jahre dann brachte, nur jener Grad der Abstraktion (z. B. in der Rocaille) ist noch nicht erreicht. Aber der Bewegungsdrang ist gleich stark. Wie in einem wild erregten Strudel spritzen die Kräfte in- und auseinander, im kleinen wie im großen. Der Kuppelsaal, dieser typische Raum der Ruhe und Geschlossenheit, wird durch die Dekoration auseinandergesprengt. Keine Wand ist faßbar. Tiefe Gänge, silberüberstreut, unübersehbar, tun sich in den hundertfachen Spiegelungen auf. Wie in einem Irrgarten huscht der Blick umher, nirgends auf einen Abschluß stoßend. Man kann hier von der Unendlichkeit des Raumes sprechen, der die Mannigfaltigkeit des Diesseits in einen rauschenden, begeisterten Hymnus zusammenfaßt: „denn alle Lust will Ewigkeit“. Das war die Tat Cuvilliés', das war das Bekenntnis des deutschen Rokoko, das nirgends wieder so sinnbetörend schön in einem Profanbau ausgesprochen wurde. Die Spiegelsäle von Würzburg und Ansbach versagen demgegenüber, Schloß Sanssouci bringt als Mittelsaal einen streng architektonisch, durch freistehende Säulen gegliederten Raum.

Ein glückliches Temperament sowie der Stilwille des bayrischen Fürstenhofes verhinderten, daß Cuvilliés späterhin gleicher Wandlung wie mancher Zeitgenosse verfiel. Klassizist ist er nie geworden. Zwar sollte ihm kein Bau von so intensiver Wirkung wie die Amalienburg wieder gelingen. Wurden doch die Kräfte seiner besten Jahre infolge Intriguen und Misèren des Hofes nicht ausgenutzt Allein, auch das Münchener Residenztheater, das kurz vor einer zweiten Pariser Reise entstand (1750—1753), atmet noch den Geist des Rokoko. Wenn auch nicht so moussierend und spritzig, wie in Champagnerlaune entstanden, vertritt es doch jene reife Stufe des Rokoko, die wir in Deutschland und nur in

Deutschland antreffen. Die Ornamentik ist noch reich, voller Witz und Laune und behauptet im Raum den wichtigsten Akzent. Der Dreiklang in Rot, Gold und Weiß verleiht dem Ganzen ein volleres, wärmeres Gepräge als das Silber auf Blau und Gelb in den Kabinetten der Amalienburg. Cuvilliés war hoch in den Fünfzigern, als er das Theater baute, Zimmermann, der ihm wiederum assistierte, war ein Siebziger. Man kann weder ein Nachlassen der Erfindungskraft noch irgendwelche Erstarrung in der Formensprache beobachten. Wie es in der Natur der Sache lag, mußte verschiedenen praktischen Erwägungen dabei Rechnung getragen werden, auch huldigte der Modegeschmack weniger naturphantastischen ornamentalen Gebilden als in den dreißiger Jahren. Doch wird das Tektonische auf sein Mindestmaß bei alledem beschränkt, das Ornament löst und bindet, schafft Akzente und bringt die flutende Bewegung in den Raumkörper. Dieser Raum, der wenige Dezennien nach seiner Eröffnung den tönend bewegten Formen Mozartscher Opern ein architektonisches Echo sein sollte, hängt seinem inneren Wuchs, seiner geistigen Struktur nach eng mit der Amalienburg zusammen. Weniger geistreich vielleicht in der Erfindung, nicht so kühn und nicht ohne Vorbild in der Ausgestaltung gibt er sich doch als Bekenntnis eines Rokokokünstlers, zu einer Zeit da man, dem eigentlichen Instinkt und der Begabung entgegen, in Deutschland bereits Kunst wieder aus zweiter Hand zu empfangen sich befleißigte. Der Klassizismus hinderte am Auswirken aller Kräfte und machte den Deutschen erneut zum Nachahmer fremder Vorbilder. War er doch dann stets am eigensten, wenn er der Antike am fernsten stand.

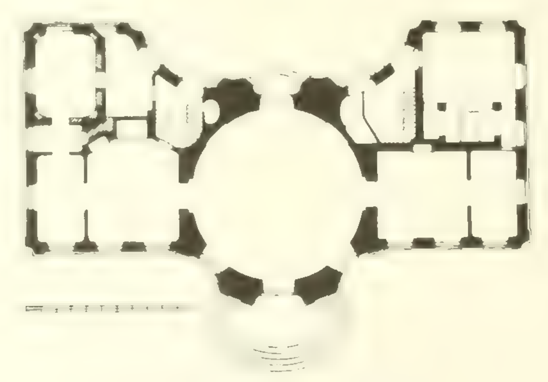


Abb. 37. Grundriß der Amalienburg



Abb. 38. Konsole einer Statue Johannes d. T.
Straßburg, Frauenhaus

STRASSBURG
UND DIE SÜDDEUTSCHE MONUMENTALPLASTIK
IM 13. UND 14. JAHRHUNDERT

VON

OTTO SCHMITT

Die drei großen Bildhauer, die um die Mitte des 13. Jahrhunderts fast gleichzeitig in Deutschland tätig sind, die Meister von Straßburg, Bamberg und Naumburg, stehen in merkwürdiger Isoliertheit, unter sich und im Rahmen ihrer Zeit. Nichts, was sie mit der älteren deutschen Kunst verbindet, außer ihrem Blut und Temperament; man sieht sie nicht in allmählichem Werden und Erblühen herauswachsen aus der deutschen Tradition; plötzlich sind sie da, unbegreiflich in ihrem Entstehen, doch in vollem Glanz, ein strahlendes Dreigestirn. Merkwürdiger noch, daß sich auch zwischen ihnen kein



Abb. 39. Straßburg, Westfassade
Fürst der Welt



Abb. 40. Freiburg i. B., Vorhalle
Fürst der Welt



Abb. 41. Basel, Münsterfassade
Fürst der Welt

faßbares Band knüpft, es sei denn das selbstverständliche der Rasse und der Zeit; persönliche Berührung, die sich auch bei Individualitäten dieses Grades künstlerisch auszuwirken pflegt, ist nicht nachweisbar; als einsame Riesen überragen sie ihre Zeit. Was aber das Seltsamste ist, dem meteorhaften Auftauchen folgt ein ebenso rasches und unvermitteltes Verschwinden, ein Erlöschen der Persönlichkeiten und zugleich ihrer Kunst. Die Titanen der Jahrhundertmitte finden nicht nur keine ebenbürtigen Nachfolger, ihr Stil sinkt mit ihnen ins Grab; trotz überragender Größe werden sie nicht Fundamente einer neuen Entwicklung, Erzieher der Nation; sie machen keine Schule; einsam und ohne Zusammenhang stehen sie auch zur Kunst der folgenden Zeit.

In Deutschland sind Erscheinungen von dieser Isoliertheit nichts ganz Seltenes; Vöges Wort, daß es eine deutsche Künstlergeschichte, aber keine deutsche Kunstgeschichte gäbe, trifft das Richtige und

deutet zugleich die Ursachen wie die Wirkungen dieser auffälligen Tatsache, die tief im Wesen des deutschen Volkes begründet ist, an: Der schroffe Individualismus der Deutschen, derber: ihre Eigenbrödelei, das Auflehnen des Einzelkünstlers gegen Stil und Norm ist immer ein Feind organischer und konsequenter Entwicklung; nur selten kennt die deutsche Kunst jene gespannte Einigung des gesamten Volkes auf ein Ziel, das Hand-in-Hand-Arbeiten aller Volksgenossen, das zähe und dauernde Ringen von Generationen um ein Problem, das Anknüpfen der jüngeren an die älteren, kurz die Konzentration und Tradition, die in der französischen Entwicklung so auffällig sind; ein Hauptgrund, warum Deutschland nie zum Schöpfer eines Stiles geworden ist.


Abb. 42. Nürnberg, St. Sebald
Fürst der Welt

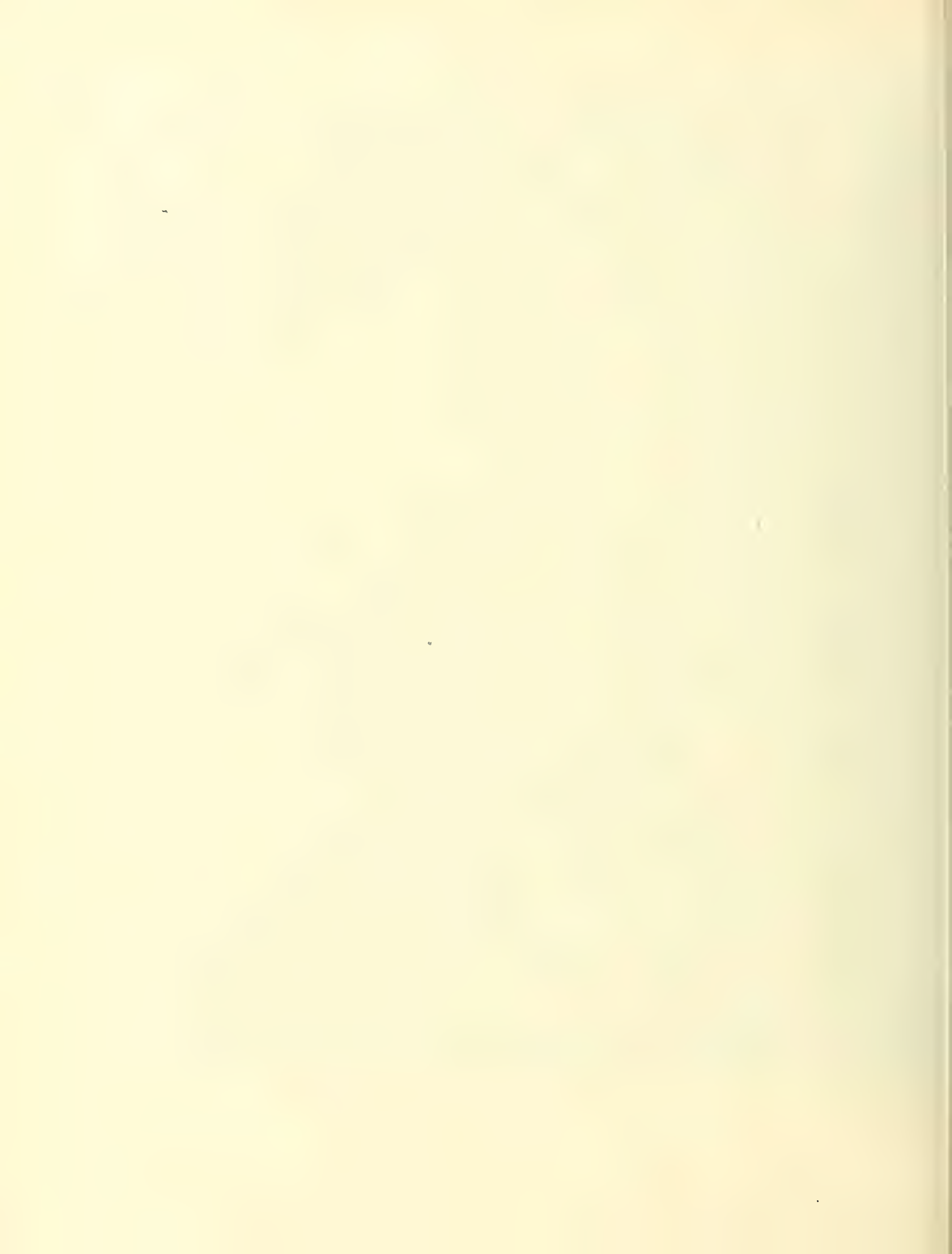
Für das 13. Jahrhundert treten aber zu diesen in der nationalen Psyche begründeten Momenten noch bestimmte historische Verhältnisse. Handelte es sich damals doch um die Übernahme eines neuen und fremden Stiles, um die Rezeption der in Frankreich entstandenen Gotik. Die Übernahme des neuen Stiles vollzieht sich namentlich in ihrem ersten Stadium nicht in einem allmählichen Vordringen vom Mutterland der Gotik nach Osten, so, daß zuerst der rheinische Westen und erst später der fernere Osten von der gotischen Welle berührt wird, sondern die Rezeption ist zunächst eine durchaus sporadische, ja zufällige; hier und da, an weit auseinander liegenden Orten, lassen sich die ersten Spuren der Gotik beobachten, je nachdem wo ein dem neuen Stil geneigter Auftraggeber ansässig und ein gotisch geschulter Künstler zu erreichen ist. Die Geschichte des Magdeburger Dombaus, des ersten ausgesprochen gotischen in Deutschland, ist dafür bezeichnend; der Bauherr, Erzbischof Albrecht II., hatte in Paris studiert und in Frankreich den neuen Stil bereits in voller Blüte kennengelernt. Nun übertrug er den Neubau seiner Kathedrale einem in Frankreich geschulten Architekten, der die Gotik (vielleicht auf seine Initiative) dort gründlich kennengelernt hatte. Die Masse der deutschen Baumeister und Bildhauer verharrte damals noch mit großer Hartnäckigkeit beim romanischen Stil. Nur einen geringen Teil besonders fortschrittlicher Meister drängte es, die neue, durch Hörensagen sicher längst bekannte Kunst an der Quelle zu studieren. Sie wanderten nach Westen, besuchten die großen Kathedralen Nordfrankreichs, arbeiteten in dieser Zeit der Arbeitsfülle selbst mit und übertrugen schließlich die neuen Formen in die Heimat, wohin sie auch immer ihr Schicksal und die Hoffnung auf Verdienst oder direkt ein Auftrag trieb. Je nachdem ein Künstler an der Kathedrale von Paris, in Chartres oder in Reims, ob er bei diesem oder jenem Meister gelernt hatte, ob er einige Jahre früher oder später aus Frankreich zurückgekehrt war, war sein Stil ein anderer, und daher in erster Linie resultiert die auffällige Verschiedenheit und Besonderheit im Stil der großen deutschen Bild-

hauer des 13. Jahrhunderts; daneben spielen natürlich der Stammescharakter, die individuelle Veranlagung, in geringerem Maße wohl auch die Schulung der heimatlichen Jugendjahre eine Rolle. Weit schwieriger ist die Erklärung des anderen Problems, der Tatsache, daß die großen Meister der Jahrhundertmitte keine Nachfolger fanden, daß es zur Begründung in sich lebensfähiger und weitere Strecken befruchtender Bildhauerschulen so gut wie gar nicht gekommen ist. Sicher verbinden sich auch hier mit der individualistischen Veranlagung der deutschen Künstler bestimmte und einflußreiche geschichtliche Voraussetzungen. Bevor wir uns bemühen, diese zu erkennen, ist es aber nötig, unsere Behauptung, daß die drei Hauptmeister nicht schulbildend im eigentlichen Sinne gewirkt hätten, zu begründen; denn es ist nicht schwer, in allen drei Fällen eine Anzahl von Skulpturen zu finden, die später als die Zyklen dieser Meister, aber deutlich unter ihrem Einfluß entstanden sind. Betrachtet man diese Werke genauer und im Zusammenhang, so ergibt sich jedoch folgendes: Das Wirken der sämtlichen drei Hauptmeister läßt sich über zwei Generationen verfolgen. In der ersten bestimmt der die Werkstatt leitende, persönlich in Frankreich geschulte Meister so sehr den Stil, daß es schwer und vielfach unmöglich ist, Mitarbeiter von pointierter Eigenart nachzuweisen, obwohl solche bei dem großen Umfang der Aufgabe angenommen werden müssen. Nach dem Ausscheiden des führenden Meisters aus der Werkstatt, sei es nun durch Tod oder Weggang verursacht, arbeiten als zweite Generation die ehemaligen Gesellen und Gehilfen weiter, entweder am gleichen, meist aber an einem anderen Ort. Diese Gesellen, die wohl ausnahmslos ursprünglich aus einer deutschen und romanischen Tradition hervorgewachsen sind und die neue französisch-gotische Formensprache nicht am Quell, sondern nur in der Werkstatt und in der Umbildung des Meisters kennengelernt haben, wirtschaften mit dem Formenschatz des Meisters noch eine Weile fort, ohne sich aber jene großen formalen Errungenschaften des Meisters, die ihn recht eigentlich über das Niveau der deutschen Kunst hinausgehoben, ganz zu eigen zu machen, geschweige denn sie konsequent weiter zu entwickeln: Nicht aufgewachsen in der strammen Zucht einer französisch-gotischen Hütte, nur oberflächlich berührt von der großen Statuarik und organischen Körperlichkeit des neuen Stils, im Herzen bei der alten deutschen und romanischen Kunst verharrend, werfen sie nach dem Ausscheiden des den Stil bestimmenden und die Ausführung überwachenden Meisters das Entscheidende der neuen Formensprache ab, um sich rückhaltlos zur alten deutschen und romanischen Neigung der Vernachlässigung der inneren Struktur der Körper, der einseitigen Kultivierung des Gewandes und der maßlosen Steigerung des Gefühlsausdrucks zu bekennen. Von der organischen Statuarik des Meisters bleibt oft nur ein allgemeines Gefühl für Kubik und Volumen übrig, aber auch an Ansätzen zur Rückbildung in den Flächenstil der Romanik fehlt es nicht. Immer aber ist das Resultat ein Manierismus, dem vielfach große Reize nicht abzusprechen sind, der aber, mehr rückwärts als vorwärts orientiert wie er war, nicht die Keime der künftigen Entwicklung in sich trug. Die Bildhauer, die in Straßburg das Tympanon von St. Thomas, den Simson im Querschiff und die Statue des hl. Michael an einem Strebepfeiler des Münsters ausführten, sind eher als Gesellen denn als Schüler (im höheren Sinne!) jenes Meisters zu betrachten, der den Engelspfeiler und die Skulpturen der Südportale schuf. Nicht anders verhält es sich mit der Nachfolge des Naumburgers; die Statuen in Meißen und Pforta, der Grabstein des Grafen von Gleichen in Erfurt, von dem hohen Adel und der großen Form des führenden Meisters so weit entfernt, in Motiven und Einzelheiten ihm oft auffällig nah, rühren wohl ebenfalls von ehemaligen Werkstattgenossen her. Die Bamberger Kunst erlebt in Magdeburg ein interessantes Nach-



Straßburg, Kopf einer Lettnerfigur

Tafel 28



spiel, das ebenso wie in Meißen und Straßburg zu erklären ist: Die des Hauptes und Führers beraubte Werkstatt verzehrt sich in sich selbst, ohne neuen Zuwachs an Kräften und Gedanken zu erhalten; dabei ist gerade die Magdeburger Werkstatt des Bambergers, falls ihr auch die klugen und törichten Jungfrauen zugezählt werden dürfen, die fruchtbarste und erfreulichste von allen. Wo in noch späterer Zeit, wie am Erfurter Triangel und dem Dürkheimer Tympanon [1]) im frühen 14. Jahrhundert, noch einmal alte Naumburger Formen auftreten, handelt es sich nicht um eine ununterbrochene Tradition, sondern um Wiederaufnahme eines längst vergangenen Stils. Die Kunst der drei großen Meister hat nicht ins 14. Jahrhundert hinübergewirkt. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts herrscht in der deutschen Plastik ein Chaos, aus dem sich kein neuer Stil entwickelt hat: Mit der Frühzeit des vierzehnten beginnt eine erneute Rezeption französischer Formen, und zwar eines Stiles, der dem deutschen Empfinden näher stand als der um die Mitte des 13. Jahrhunderts übernommene. Mit der älteren deutschen Kunst, insbesondere mit dem Stil der Meister von Straßburg, Bamberg und Naumburg, hat er nichts gemein. —

Während sich so in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nirgends auf der Grundlage des Stils und der Werke der drei großen Bildhauer eine neue Entwicklung anbahnt, gab es in der ersten Hälfte des Jahrhunderts wenigstens in Sachsen eine gewisse Tradition, die häufig sogar den Eindruck einer bewußten und konsequenten Entwicklung bei anhaltend hoher Qualität macht. Wir meinen die ältesten Skulpturen des Magdeburger Doms, insbesondere das von Goldschmidt rekonstruierte Querschiffportal, dann die Freiberger Goldene Pforte, die Wechselburger Plastik und vieles andere. Auf diese sächsische Skulpturengruppe muß namentlich deshalb hingewiesen werden, weil sie in ihrer Geschlossenheit und Qualität die Gründe für das Versagen der späteren Plastik im Sinne einer Schulbildung offenbart. Alle diese Werke stehen nämlich in irgendeiner Beziehung zum Magdeburger Dom [2]); fraglos erzeugte die lange Dauer des Neubaus mit seinen umfangreichen Aufträgen an freier und dekorativer Plastik einen Stamm von Bildhauern, wie man ihn zu dieser Zeit an keiner anderen deutschen Kathedrale findet, und damit künstlerische Tradition. Wie an den großen Kathedralen Frankreichs, konstituierte sich in Magdeburg eine Bildhauerhütte, die stets neue Kräfte aufnahm und anlernte, stets aber auch wieder abgab und damit ganz Norddeutschland befruchtete. Magdeburg war in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts die künstlerische Metropole des ganzen großen Sachsenlandes, und mindestens in ihrem Einfluß auf dem Gebiet der gotischen Plastik hat sie in Süddeutschland damals kein Gegenstück. Wie sehr auf die Dauer Wohl und Wehe der frühgotischen Plastik mit der Existenz einer blühenden Bauhütte zusammenhängt, das zeigt Magdeburg aber auch im negativen Sinn; die Stockung des Neubaus, die nach dem Tod des Gründers (1232) eintritt, besiegelt das Schicksal auch der frühen sächsischen Plastik; sie versiegt. Später, als sich die Bautätigkeit wieder belebt hatte, gewann man einige Gesellen des Bamberger Meisters. Eine erneute Stockung des Baubetriebs läßt die Bamberger Werkstatt endgültig unseren Blicken entschwinden. Hinfort gibt es in Sachsen wohl vereinzelte tüchtige Bildhauer, aber keine Blüte der Plastik mehr, wie sie in der ersten Jahrhunderthälfte herrschte. Es fehlt fortan der Mittelpunkt, die bodenständige Bauhütte, mit der sich eine Bildhauerwerkstatt verbindet.

[1]) Jetzt im Museum zu Speyer; vgl. meinen Aufsatz im „Pfälzischen Museum" Bd. 33, 1916, S. 76ff.

[2]) Über die Zusammenhänge der Freiberger goldenen Pforte mit Magdeburg vgl. R. Hamann u. F. Rosenfeld, Der Magdeburger Dom, Berlin 1910, S. 45.



Abb. 43. Worms, Südportal des Domes, Ecclesia

Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt die deutsche Plastik um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, so zeigt sich, daß es fast allenthalben der engen Verbindung mit einer mächtigen, große und langdauernde Aufgaben stellenden Bautätigkeit ermangelt. Als kurz vor der Jahrhundertmitte die ersten großen gotisch geschulten Bildhauer in Deutschland eintrafen, waren die letzten romanischen Bauten ganz oder größtenteils vollendet, die ersten gotischen Dome noch nicht oder erst seit kurzem begonnen. In Mainz, wo die Weihe von 1239 die Vollendung des Westchors und damit der ganzen romanischen Domanlage bedeutet, waren wohl zwei Lettner zu erstellen, aber an Gelegenheit zu dauernder bildhauerischer Tätigkeit gebrach es völlig. Der Meister des Westlettners wandert deshalb alsbald weiter, nach Naumburg, und als man wenige Jahre später dem 1249 verstorbenen Erzbischof Sigfrid von Eppstein ein Grabmal zu errichten beschloß, war es nötig, einen Gesellen des Bamberger Meisters damit zu beauftragen, vermutlich doch nur deshalb, weil der Lettnermeister wegen seiner kurzen Tätigkeit in Mainz keine Schule herangezogen und hinterlassen hatte[1]). Auch in Bamberg war der Dombau schon sehr weit fortgeschritten, als der gotische Bildhauer — wir meinen natürlich den Meister der Adamspforte — eintraf. Sämtliche größere Portale — und Portale stellen in der Frühgotik die größten plastischen Aufgaben — waren an romanische Steinmetzen vergeben und bereits aufgerichtet. Nur um die Ergänzung der inneren Ausstattung und den nachträglichen Schmuck zweier Portale konnte es sich handeln. Dagegen traf in Naumburg architektonische und skulpturale Tätigkeit zeitlich und örtlich zusammen; aber nach Vollendung des Westchors, der allein in dieser Zeit ausgeführt wurde, war der Dom fertig, und weitere Aufträge vermochte die kleine Bischofsstadt nicht zu stellen. Umgekehrt waren die gotischen Dome noch kaum begonnen, oder sie zeigten sich doch einer reicheren plastischen Dekoration abhold. In Deutschland gab es damals anscheinend noch nicht oder wenigstens nicht allgemein jene in der frühen französischen Gotik so häufige, ja wohl regelmäßige Verbindung von Architekt und Bildhauer in einer Person. Die deutschen Künstler, die Frankreich aufsuchten, waren romanischer Tradition entsprechend entweder Bildhauer oder Baumeister, selten beides zusammen. Vielleicht erklärt es sich so, daß auch große und reiche gotische Neubauten wie Marburg

[1]) Auch die Skulpturen des Lettners in Gelnhausen können nur als Arbeiten eines Gesellen gelten; übrigens ist der Mainzer Grabstein sicher bald nach dem Tode des Erzbischofs entstanden, nicht erst am Ende des Jahrhunderts.

und Köln lange Zeit fast ganz auf figürlichen Schmuck verzichteten, während in Frankreich Architektur und Plastik mit wenigen Ausnahmen in engster (häufig persönlicher) Beziehung zueinander standen.



Abb. 44. Colmar, Westportal des Münsters, St. Martin

Ganz anders liegen die Verhältnisse in Straßburg, und es scheint mir nicht fraglich, daß die schulbildende Bedeutung der Straßburger Münsterplastik (wie auch des Baues selbst), ihr expansiver Einfluß auf die ganze süddeutsche Plastik, ihre beherrschende Stellung, die noch weit über die des Magdeburger Doms in Sachsen hinausgeht, in erster Linie aus der besonderen Baugeschichte des Münsters und namentlich aus der baulichen Kontinuität und Tradition entspringt. Zwar gehen die Anfänge des Straßburger Münsters noch in romanische Zeit zurück, aber doch nur die Anfänge. Das Querhaus war noch nicht vollendet, als — vermutlich in den dreißiger Jahren — ein neuer, gotischer Architekt eingriff. Seitdem ging der Münsterbau fast ohne Unterbrechung jahrhundertelang weiter; ganz ohne Unterbrechung und voll des größten Eifers war das erste Säculum, von der Mitte des 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts. An die Vollendung des Querschiffs schloß sich ohne Aufenthalt das Langhaus, an dieses die Fassade. Und alle diese Bauteile wurden im reichsten, in diesem Umfang in Deutschland nie wiederkehrendem Maße mit Skulpturen geschmückt. Vom Ausbau des Querschiffs an wurden in Straßburg ein Jahrhundert lang ununterbrochen Bildwerke in großer Zahl und von hervorragender Qualität ausgeführt. Es wechseln die Künstler, es wechselt der Stil, aber die Tätigkeit der Bildhauer rastet nie. Daß die enorme Fülle der in Straßburg im Verlauf eines Jahrhunderts geschaffenen Skulpturen befruchtend auf weitere Gebiete wirken mußte, ist beinahe selbstverständlich. Die Hoffnung auf Erwerb und dauernden Verdienst lockte Bildhauer und Steinmetzen selbst aus entfernten Gegenden herbei, die dann nach Jahren in die Heimat zurückkehrten. Die große Architektur und die reiche Plastik des Münsters reizte andere Städte und andere Kirchen zur Nachahmung. Der überragende Einfluß des Straßburger Münsterbaus auf ganz Süddeutschland, vorab auf Elsaß, Mittel- und Oberrhein (Freiburg, Kolmar, Thann, Rufach, Wimpfen, Worms, Oppenheim, Mainz), aber auch auf Schwaben (Esslingen, Reutlingen, Rottweil, Gmünd) und Franken (Nürnberg), ja selbst auf Bayern (Regensburg) ist längst bekannt. Bei der engen Verbindung von Architektur

und Plastik nimmt es nicht wunder, daß auch die Straßburger Plastik über weite Gebiete ausstrahlt; und die Bedeutung des Straßburger Münsters gerade nach dieser Seite, ihre metropole Stellung innerhalb der süddeutschen Monumentalplastik einmal im Zusammenhang aufzuzeigen, ist der Zweck dieser Zeilen. Man sagt kaum zuviel mit der Behauptung, daß die Straßburger Hütte ein volles Jahrhundert lang die Quelle der ganzen süddeutschen gotischen Plastik ist. Die großen Skulpturenzyklen des späteren 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts gehen fast ausnahmslos direkt oder indirekt auf Straßburg zurück. In Straßburg wird zum ersten und im Deutschland des 13. Jahrhunderts zum einzigen Mal ein den französischen Kathedralen dem Umfang wie der Qualität nach ebenbürtiges plastisches Programm verwirklicht, das als Ganzes oder in Ausschnitten bald allerorts aufgegriffen und nachgeahmt wird. Aber die Anregungen, die Straßburg gibt, sind nicht nur thematischer Art, auch der Stil der süddeutschen Monumentalplastik wird in hervorragendem Maße von Straßburg beeinflußt, ja vielfach leitet er sich direkt von Straßburg her. Dabei ist es wichtig zu betonen, daß es in Straßburg im ganzen 13. und 14. Jahrhundert nie zu einer geschlossenen und autochthonen Stilentwicklung gekommen ist. Meister steht schroff gegen Meister, eine Richtung löst die andere ab. Die Kontinuität besteht in Straßburg nicht im Stil, sondern im Auftrag und der Arbeit, aber dies genügte, um Straßburg zu einem Mittelpunkt, ja zu d e m Mittelpunkt zu machen. Natürlich spielen dabei auch die engen Beziehungen, die Straßburg zur französischen Kunst, zum Mutterland der Gotik unterhielt, eine große Rolle. Straßburg empfängt die französische Kunst aus erster Hand und vermittelt sie weiter nach Deutschland. Auch dies soll erwähnt werden, daß Straßburg das ganze Mittelalter hindurch die angesehenste Bischofsstadt am Oberrhein, zugleich ein Platz von hervorragender wirtschaftlicher und kommerzieller Bedeutung war. Alle diese Faktoren haben gewiß zu seiner Vormachtstellung im Zeitalter der Gotik beigetragen. Nachdem die alten süddeutschen Zentren des romanischen Stils im Laufe des 13. Jahrhunderts ihre künstlerische Bedeutung verloren haben, scheint Straßburg ihr aller Erbe anzutreten.

I

Der einzige unumstößlich feste Punkt in der älteren Baugeschichte des Straßburger Münsters ist das Jahr 1275, in dem die Gewölbe des Mittelschiffs vollendet wurden. Damals war also die eigentliche Kirche fertig. Über ihren Beginn haben wir keine bestimmte Nachricht, doch liegt es nahe, ihn nicht allzu lange nach einem für 1176 gemeldeten Brand zu suchen. Zu der Zeit um 1200 als ungefährem Baubeginn würde auch der Stil des Chores passen, in dem wir (abgesehen von einigen Teilen der Krypta) den ältesten Teil des Münsters zu sehen haben. Gleichzeitig mit dem Chor wurde das Querschiff in Angriff genommen, aber nicht in einem Zug zu Ende geführt. Während der Chor und die unteren Teile des Querschiffs die Formensprache der rheinischen Spätromanik zeigen, lag der völlige Ausbau und die Einwölbung des Transepts in den Händen eines französisch-gotisch geschulten Architekten, dessen Tätigkeit etwa in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre einsetzt. Gleichzeitig entschließt man sich, fraglos unter dem Einfluß des neuen Baumeisters, das Querschiff, das wie der Chor bis dahin jedes plastischen Schmuckes entbehrte, mit einem großen Skulpturenzyklus auszustatten. Die (wie in Bamberg) längst vollendeten Portale der Nord- und Südfront werden nachträglich skulpiert; dort bringt man im Bogenfeld die (in der Revolution beseitigte) Anbetung der Könige an, hier entstehen außer den Reliefs des Todes und der Krönung Mariä in den Tympanen die be-

rühmten Statuen der Ecclesia und Synagoge sowie eine größere Anzahl weiterer Statuen und Reliefs, die heute zerstört sind. Im Innern wurde vor allem der große Mittelpfeiler des südlichen Querarms, die sog. Engelssäule, mit der figurenreichen Darstellung des Jüngsten Gerichts ausgeführt. Alle diese Skulpturen entstammen einem Atelier, dessen leitender Meister — leicht möglich wäre seine Identität mit dem neuen Architekten — seine entscheidende Ausbildung am Querhaus der Kathedrale von Chartres empfangen hat. Mit ihm, der fraglos deutscher Herkunft ist, hält der vollentwickelte gotische Stil seinen Einzug in Deutschland. Schlanke, doch kräftige Körper von schönem Ebenmaß der Glieder (Taf. 31, a), breit und sicher stehend, klar und fest im Aufbau und jeder Bewegung, eingehüllt in dünne und reichgefältelte Gewänder, die den Körper mehr zeigen als verhüllen, Köpfe von antiker Schönheit und feinem Maß im Ausdruck zeichnen ihn aus. Er ist ein Bildhauer von monumentaler Gesinnung, erfüllt von Leidenschaft für das eigentlich Plastische, die ihn bis ins innere Gerüst der Körper vordringen, das Relief zur Freiplastik und jedes Detail zu fester Greifbarkeit steigern läßt. Dieser Künstler, den wir altem Herkommen folgend den Ecclesiameister nennen wollen, der früheste Bildhauer am Straßburger Münster und überragende Vertreter des ersten Straßburger Stils, mag bis um die Mitte des 13. Jahrhunderts am Münster gewirkt haben. Mittlerweile war, nach Vollendung des Querschiffs und wohl durch den gleichen Meister, das Langhaus begonnen worden. Es ist nicht ganz einheitlich; mit dem dritten Joch wechseln die Maße und leise auch die Formen. Diese Zäsur bedeutet zugleich die Grenze des Ecclesiastils; an einigen Strebepfeiler-Statuen der ersten Joche ist er noch nachweisbar, freilich so verderbt und manieriert, daß nur an Gesellen des großen Meisters, nicht an ihn selbst gedacht werden kann. Die meisten Statuen sind wohl erst nach seinem Weggang ausgeführt.

An die Vollendung der östlichen Langhausteile, die bald nach der Jahrhundertmitte anzunehmen ist, schloß sich der Einbau des Lettners im ersten Joch. Der Lettner ist zerstört, aber alte Stiche bewahren seine Gestalt; zudem sind fast alle Statuen, die ihn schmückten, erhalten. Sie zeigen einen neuen Stil, der wahrscheinlich die späte Reimser Portalplastik (nach Dehio die Apostelstatuen der Sainte-Chapelle) zum Ausgangspunkt nimmt. Vom Ecclesiameister unterscheidet ihn am auffälligsten seine Gewandbehandlung; die Stoffe sind dicker und fester, verhüllen stärker den Körper und werden in größere, kräftig vorspringende Motive mit starken Brechungen geordnet (Taf. 31, b). Es beginnt die Zeit, in der Körper und Gewand um den Vorrang streiten; die Klarheit des körperlichen Organismus wird nicht selten durch die Fülle und Dichtheit der Gewänder getrübt; zum Reichtum der Stoffe kommt die Verschiedenheit der Drapierung, die das Auge fesselt und ergötzt. Auch die Differenzierung der Kopftypen wächst, obwohl man an einem klassischen Ebenmaß der Gesichter festhält (Taf. 28). Besonders bezeichnend für die Freude an scharfer und prägnanter, oft an Metallarbeit erinnernde Durchformung ist das Haar: Mit minutiösem Eifer wird die einzelne Strähne herausgearbeitet, in harten, drahtartigen, mitunter zu Spiralen aufgerollten Formen, während der Ecclesiameister die Gesamtform fest zusammenhielt und die Strähnen gleichmäßig und schlicht kräuselte. Die scharf getriebenen Stege der Falten, das schroffe Umbrechen oder harte Aufstoßen am Boden, der bestimmte Schnitt der Gesichter passen dazu. Im ganzen sind die Figuren graziler, feingliedriger, weniger antikisch-großartig und monumental als die Werke des Ecclesiameisters. — Die Entstehungszeit des Lettners war lange umstritten. Heute besteht wohl kein Zweifel mehr, daß er aus vorerwinischer Zeit stammt. 1261 wird der Lettner in einem Manifest des Bischofs Walter zum ersten Mal er-

wähnt [1]. Damals kann er noch nicht lange vollendet gewesen sein, denn die verwandten oder wenigstens vergleichbaren französischen Skulpturen (unter ihnen auch das Retabel von St. Germer von 1259) sind alle nicht vor der Mitte des Jahrhunderts entstanden; somit stammt der Lettner aus den fünfziger Jahren.

Auch der Lettnermeister stand wahrscheinlich an der Spitze eines größeren Ateliers. Am Lettner selbst lassen sich schon mindestens zwei Hände scheiden. Geringere Kräfte führten wohl die sämtlich verschwundenen Statuen der westlichen Strebepfeiler aus; obwohl sie nicht erhalten sind, muß man ihre ehemalige Existenz aus einer Anzahl elsässischer und oberrheinischer Skulpturen des späteren 13. Jahrhunderts erschließen, die offenkundig an den Lettnerstil anknüpfen, aber schwerlich an die Lettnerfiguren selbst, sondern an geringere Varianten. Wenn einige Statuen der Oststreben eine Verquickung von Elementen des Ecclesia- und des Lettner-Stiles zeigen, so dürfen sie keinesfalls als Vorstufen der Lettnerkunst betrachtet werden; es handelt sich vielmehr um eine nachträgliche Verschmelzung (Taf. 36, a). Ein allmählicher Übergang vom ersten zum zweiten Stil findet in Straßburg überhaupt nicht statt; die beiden Hauptmeister folgen sich als schroffe Gegensätze und Produkte zweier verschiedener Rezeptionsstufen der französischen Gotik aufeinander.

Der dritte Straßburger Stil ist aufs engste mit der Errichtung der Westfassade verknüpft; diese schließt sich unmittelbar an die Vollendung des Langhauses (1275). Die vielfach erwähnte Nachricht, bereits im Jahre 1291 seien die drei Reiterfiguren an der Fassade aufgestellt worden, würde im Fall ihrer Richtigkeit eine sehr rasche Vollendung der Portale bezeugen, aber sie ist spät und kaum glaubwürdig. Umgekehrt ist auch Dehios Auffassung, daß sich die Ausführung der Portalstatuen bis ins zweite oder dritte Jahrzehnt des folgenden Jahrhunderts hingezogen habe, schwerlich haltbar. Man hat offenbar sofort nach der Grundsteinlegung mit der Herstellung der Portalplastik begonnen und zunächst diejenigen Statuetten und Reliefs ausgeführt, die, wie Archivolten und Tympanen, bei der Versetzung der Portale fertig vorliegen mußten. Aber auch die großen Portalstatuen, die frei in den Nischen der Gewände stehen und also wohl hätten nachträglich eingestellt werden können, wurden sehr früh in Angriff genommen. So sind beispielsweise einige Statuen des Südportals, kluge und törichte Jungfrauen und an ihrer Spitze Christus und der Fürst der Welt, von denselben Künstlern und in der gleichen Zeit geschaffen wie die beiden Mittelstreifen am Haupttympanon. Dieses Atelier, das wir Jungfrauenatelier nennen wollen, hat aber auch am nördlichen Seitenportal gearbeitet und hier einige Statuen von Tugenden ausgeführt. Mit Recht rückt man seine Anfänge möglichst nahe an die Grundsteinlegung der Fassade heran; seine Tätigkeit kann sich aber bis nach 1300 erstreckt haben; auch die sicher verhältnismäßig spät entstandenen Statuetten auf dem Wimperg des Hauptportals gehören ihm noch an. Die Quellen seines Stils sind noch nicht untersucht, doch scheint er in erster Linie durch die Skulpturen am Querschiff von Notre-Dame in Paris angeregt. — Die Figuren des Jungfrauenateliers zeigen jene schöne und großkurvige S-Schwingung, die in Frankreich seit der Mitte des 13. Jahrhunderts, zuerst wohl beim Reimser Josefsmeister, nachweis-

[1] F. X. Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen Bd. 81 (Straßburg 1876) S. 355 erwähnt einen Indulgenzbrief zugunsten des Frühaltars, der unter dem Lettner stand, aus dem Jahre 1252; es ist aber nur allgemein von dem „altari civitatis vestre" die Rede, die Existenz des Altars braucht aber keineswegs das Bestehen des Lettners zu bedeuten. Die Marienkapelle, die sich — hart neben dem Lettner — über dem 1264 gestifteten Marienaltar erhob, wurde erst 1316 errichtet.

bar ist. Sie sind mäßig schlank in der Proportion, klar ponderiert, sehr vornehm in der Haltung und, namentlich in der frühesten Zeit, gehalten im Ausdruck (Taf. 31, c und 37, a). Gegenüber den Lettnerstatuen hat die Verhüllung des Körpers noch zugenommen; in höherem Maße noch beherrscht das Gewand den Gesamtaspekt der Figur, indem es die Schleifbewegung des Körpers wiederholt und unterstreicht. Wie die Bewegung des Körpers, so wird jetzt auch das Gewand, ja die einzelne Falte weich und geschmeidig; die schroffe Zerklippung der Oberfläche beim Lettnermeister macht milden und fließenden Übergängen Platz. Dasselbe im Haar: An Stelle ornamental stilisierter, vielfach gewundener, straff gespannter, im Querschnitt drahtig runder Formen dort, bandartig breite, ineinander überfließende, flach und maßvoll gewellte Strähnen hier. Auch im Schnitt der Gesichter, besonders in den Augen, macht sich das Streben nach weicher Modellierung und zarten Übergängen bemerkbar (Taf. 29, a).



Abb. 45
Freiburg i. B. Münsterturm bis zur Zwölfeck-Galerie

Diese Charakteristik trifft jedoch nur für einen Teil der Portalskulpturen zu. Die Propheten am Mittelportal (Taf. 31, d und 39, a) sind völlig anders: Überschlanke Figuren, die von kleinen, aber mit mächtigen Bärten versehenen Köpfen bekrönt werden; die Körper steif oder krampfhaft bewegt, in jedem Fall unter einer fast unübersehbaren und tief zerklüfteten Gewandflut versteckt und dem Auge völlig entzogen, die hageren Gesichter furchtbar erregt, Haar und Bart wild gelockt (Taf. 40, b). Neben diesen weltfernen Asketen und unheimlichen Eiferern bietet das Jungfrauenatelier ein Bild frischer Vitalität. — Dem Meister der Propheten gehören auch einige der Tugenden an; andere aber stehen zwischen den Propheten und den Jungfrauen. Diese Tatsache führte die seitherigen Betrachter der Straßburger Fassadenplastik dazu, eine Entwicklung innerhalb der Hütte anzunehmen, die von den frühen und entschieden französisch beeinflußten Jungfrauen des Südportals über die Tugenden des Nordportals zu den Propheten des Mittelportals führte, eine Entwicklung, die man in der Regel als Niedergang, Verrohung, fortschreitenden Manierismus bezeichnete. Da aber, wie wir unten sehen werden, die Propheten eher zu den früheren als zu den spätesten der Portalfiguren gehören [1]), da sie sicher nicht nach der Wende des Jahrhunderts entstanden sind, da ferner ein den Propheten verwandter Stil in unmittelbarer Nachbarschaft der Frühwerke des Jungfrauenateliers auftritt, nämlich

[1]) Dazu paßt, daß nach den neuesten Forschungen über die Baugeschichte der Fassade (Knauth im Straßburger Münsterblatt VI, 1912 S. 7 ff.) von der Frontseite gerade die beiden mittleren Strebepfeiler und das Mittelportal zuerst in Angriff genommen und hochgeführt wurden.

in den Archivolten des Hauptportals und im unteren Streifen seines Tympanons, kann von einer allmählichen Herausentwicklung des Prophetenstils aus dem Stil der Jungfrauen schwerlich die Rede sein. Vielmehr bestanden beide Richtungen wahrscheinlich vom Beginn der Fassade an nebeneinander, und zwar die des Jungfrauenateliers als eine stärker französisch beeinflußte, die andere als eine mehr deutsche; im Grunde dasselbe, was die Risse A und B der Fassade scheidet und in den psychischen Wurzeln unmittelbar miteinander zu vergleichen.

Daß die Portalskulpturen um 1300 vollendet waren, beweist auch das eben damals errichtete Grabmal des Bischofs Konrad von Lichtenberg (gest. 1299) im Straßburger Münster; es vertritt eine Stilstufe, die entwicklungsgeschichtlich über alle Statuen der Westportale, auch über die Propheten, hinausgeht. Dann tritt, möglicherweise hervorgerufen durch den Brand von 1298, eine kurze Unterbrechung ein. Außer den Turmfriesen, die wir ebenso wie die ganze übrige dekorative Kleinplastik von unserer Betrachtung ausschließen, ist aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts nichts Nennenswertes erhalten[1]); erst in den 30er Jahren läßt sich wieder eine gewisse Schulgemeinschaft, ein Stil, feststellen. Dieser vierte Straßburger Stil steht im Zusammenhang mit der Errichtung der Katharinenkapelle an der Südseite des Münsters durch Bischof Berthold von Bucheck (1328—1353). Die Katharinenkapelle wurde 1349 geweiht, aber anscheinend schon bald nach 1331 begonnen. Wohl eher in den Anfang als ans Ende dieser Zeit gehören die 4 Statuen, die an den Pfeilern der Kapelle nach dem Schiff zu aufgestellt sind. Eine von ihnen, wohl die früheste, die hl. Katharina erinnert entfernt an die Jungfrauen der Fassade, ohne ihnen doch im Wohllaut der Haltung und der Feinheit der Form gleichzukommen, die anderen hingegen repräsentieren einen ganz neuen Stil. (Abb. 57 und 59.) Die hochgewachsenen, in schlichter Ruhe und vornehmer Haltung stehenden, kaum wahrnehmbar ausgeschwungenen Figuren unterscheiden sich in der klaren Formulierung ihrer Gewandordnung und einer zwar allgemeinen aber unverkennbaren Betonung des Körpers aufs stärkste von dem chaotischen Reichtum und dem körperlichen Nihilismus der Propheten. In der ein wenig pedantisch-nüchternen Drapierung der Stoffe in schmalrückige, höchst präzise gezeichnete Falten muten sie wie eine klassizistische Reaktion nach dem barocken Überschwang der Propheten an. Zweifellos sind sie das Produkt einer neuen französischen Rezeption; an den Chorkapellen von Notre-Dame in Paris finden sich einige um und bald nach 1300 entstandene Reliefs, die als Wurzeln dieses Stils in Frage kämen[2]). In Straßburg selbst könnten die schwer beschädigten Reste des vom gleichen Bischof Bertold errichteten hl. Grabes und vielleicht auch die nur in Entwürfen erhaltenen Statuen der Apostelgalerie über der Rose der gleichen Stilrichtung angehören. Doch ist ein letztes Urteil bei dem Mangel an gut überlieferten Monumenten nicht möglich.

Mit diesen zweifellos noch vor der Mitte des 14. Jahrhunderts vollendeten Werken schließt das große Jahrhundert der Straßburger Münsterplastik — zugleich des Münsterbaus; die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts ist die unglücklichste Zeit in seiner ganzen, langen Geschichte.

---

[1]) Die Friese sind übrigens mit der dekorativen Plastik an den unteren Teilen der Fassade, insbesondere den Zwickelfüllungen der Strebepfeiler aufs engste verwandt. Die ältesten Skulpturen dieser Gruppe reichen wohl noch ins 13. Jahrhundert zurück.

[2]) Vgl. P Frantz Marcon, Album du musée de sculpture comparie III. série pl. 1 u. 2. Man beachte aber auch den Straßburger Propheten ganz links.



Abb. 46. Freiburg i. B., Münsterturm
St. Oswald

II

Das 13. Jahrhundert, auf theologisch-philosophischem Gebiet das Zeitalter der großen „Summen“, ist auf dem Gebiet der Bildhauerkunst die Epoche der großen Zyklen. Die ganze religiöse Gedankenwelt des Mittelalters wird in unendlichen Reihen von Statuen und Reliefs an den Portalen der gotischen Dome dargestellt. Wie der Stil, so ist auch die inhaltliche Fixierung und ikonographische Formulierung der gotischen Zyklen eine Schöpfung des nördlichen Frankreich, von wo sie sich in raschem Lauf über die ganze christliche Welt verbreiten. Auch die drei großen deutschen Meister des mittleren 13. Jahrhunderts sind Schöpfer von figurenreichen Zyklen geworden, doch in sehr verschiedener Art. Der Zyklus des Naumburgers, die Darstellung der Gründer des Bistums und Doms, ist ganz individuell, ohne Vorbilder und ohne Nachkommen. In Bamberg liegt das Werk des Meisters schon räumlich zu weit auseinander, um als Einheit wirken zu können, aber es fehlt ihm auch die einheitliche Grundidee; in erster Linie handelte es sich darum, das Programm des älteren Meisters zu ergänzen (z. B. die vorhandene Verkündigung durch eine Heimsuchung) und auszuspinnen. Anders in Straßburg. Hier allein und zuerst im Deutschland des 13. Jahrhunderts wird das große Programm der französischen Kathedralen mit absoluter Vollständigkeit dargestellt. Schon das Querschiff enthält die wesentlichen Bestandteile des frühgotischen Kathedralprogramms, wenn auch mannigfach abgewandelt, so doch so gut wie unverkürzt (im Gegensatz etwa zur Goldenen Pforte in Freiberg, wo es fast bis



Abb. 47. Freiburg i. B., Münsterturm
St. Sigismund

zur Unkenntlichkeit zusammengestrichen ist). Die immer wiederkehrenden Szenen des Marienlebens, Anbetung der Könige, Tod, Begräbnis, Himmelfahrt und Krönung Mariä sowie das in Frankreich niemals fehlende Jüngste Gericht werden ausführlich dargestellt. Freilich machte die ja auch für Bamberg geltende Verbindung des Zyklus mit einer älteren Architektur mancherlei Änderungen nötig. Das Zwillingsportal des Südtransepts führte zu gleichberechtigter Nebeneinanderstellung von Tod und Krönung Mariä, während in Frankreich gewöhnlich die letztere dominiert und der Tod als Nebenszene betrachtet wird; die Jugendszene der Anbetung kam an das Nordportal. Nachdem so die Bogenfelder aller damals verfügbaren Portale mit dem Marienzyklus vollkommen gefüllt waren, kam man für das Jüngste Gericht auf den phantastischen und nur in Deutschland möglichen Ausweg der „Engelssäule", die Übertragung des erzählenden Reliefs in die denkmalhafte Freistatuarik; ein Ausweg, zu dem sich der so eminent freiplastisch empfindende Ecclesiameister sicher nicht ungern entschloß. Damit war wenigstens der Inhalt der Tympanen der großen dreigliedrigen französischen Portalanlagen in deutlicher und umfassender Weise dargestellt. Dagegen mußte man auf die Skulpierung der Bogenläufe, wollte man die Portale nicht völlig umbauen, verzichten. Von den zahlreichen Gewändefiguren der französischen Portale wurden wenigstens die gern mit der Marienkrönung verbundenen Statuen der Apostel den Leibungen der Südportale nachträglich eingefügt (in der Revolution zerstört). Daneben fanden Ecclesia und Synagoge, die in Frankreich bald an Portalen, bald zu beiden Seiten einer Rose aufgestellt waren, ohne Eingliederung in die Architektur ihren Platz. Eine Anzahl von alttestamentlichen Personen (Patriarchen und Propheten) und Lokalheiligen, die man in Frankreich ebenfalls gern am Gewände anbrachte, wurde in den Nischen der Strebepfeiler aufgestellt; an einer Strebe des Querschiffs findet man die (schon am clocher vieux von Chartres dargestellte) Statue eines eine Sonnenuhr haltenden Jünglings (Taf. 35, a). Für weitere Skulpturen der Ecclesia-Werkstatt — denn nur von dieser ist zunächst die Rede — sind die ehemaligen Standorte nicht mehr nachweisbar: Ein Simson, der den Löwen tötet, ein Relief mit der Opferung Isaaks und anderes mehr, was sich heute in den Sammlungen des Frauenhauses befindet, vorab eine bis jetzt unbeachtete lebensgroße Gruppe der Verkündigung, die man sich gern als Einleitung des Marienzyklus etwa links und rechts vom Nordportal (wie Ecclesia und Synagoge im Süden) aufgestellt denken möchte (Taf. 44, c). Es liegt auf der Hand, daß Straßburg allein schon durch die Fülle und Reichhaltigkeit der Querschiffplastik die Aufmerksamkeit zum mindesten des oberrheinischen Gebietes auf sich lenken mußte. Seine vorbildliche Stellung als Kompendium der gotischen Kathedralplastik stieg aber durch den riesenhaften Zyklus der Westportale, der wenige Jahrzehnte nach den Querhausskulpturen in Angriff genommen und in kürzester Zeit vollendet wurde, zu schlechthin einzigartiger Bedeutung. In der Tat tritt Straßburg mit den Westportalen endgültig an die Spitze der gotischen Zyklen Deutschlands, und zwar sowohl chronologisch wie dem Umfang des Programms nach. Selbst Freiburg, Ulm, Gmünd und Thann mit ihrer schier unübersehbaren Fülle von Skulpturen müssen, obwohl in einer späteren und sehr viel ausführlicher erzählenden Zeit entstanden, vor Straßburg zurücktreten. Freilich ist in Straßburg viel zerstört, aber die Rekonstruktion des ehemals Vorhandenen macht wenigstens für die Westportale keine Schwierigkeiten, da wir Stiche und ausführliche Beschreibungen aus der Zeit vor der französischen Revolution besitzen. In den fast 150 Abschnitten der Archivolten waren dargestellt die wichtigsten Szenen des alten Testamentes von der Genesis bis zu den Königen, die großen Wunder Christi, die Martyrien der 12 Apostel, die Evangelisten und die Kirchenväter, zahllose Bischöfe,



Abb. 48. Freiburg i. B., Münsterturm (II. Zone), St. Lucius

Heilige und Engel. Heute noch zum größten Teil erhalten sind die Reliefs der Bogenfelder; im Mitteltympanon eine szenenreiche Schilderung der Passion vom Abendmahl bis zur Himmelfahrt; links eine ausführliche Jugendgeschichte Christi, die Anbetung der Könige, die Könige vor Herodes, die Flucht nach Ägypten, der Kindermord und die Darbringung im Tempel; rechts das Jüngste Gericht mit der Auferstehung der Toten und den Zügen der Seligen und Verdammten, hier wie in aller Folgezeit in der dem epischen Gedanken entsprechenden Reliefform. Wichtig dann vor allem auch die großen Gewändestatuen; am Mittelportal 14 Propheten, am Nord- und Südportal die großen lehrhaften Zyklen der die Laster tötenden Tugenden und der klugen und törichten Jungfrauen. Dazu eine Fülle kleiner Darstellungen; an den Sockeln des Südportals die Sternzeichen und die menschliche Tätigkeit in den einzelnen Monaten, der figurenreiche Thron Salomonis am Wimperg des Mittelportals, der Tierkreis des Physiologus und eine Menge halb und ganz profaner Dinge an den Turmfriesen und dekorativ zerstreut über die Triforien, Blendarkaden und die Fassade.



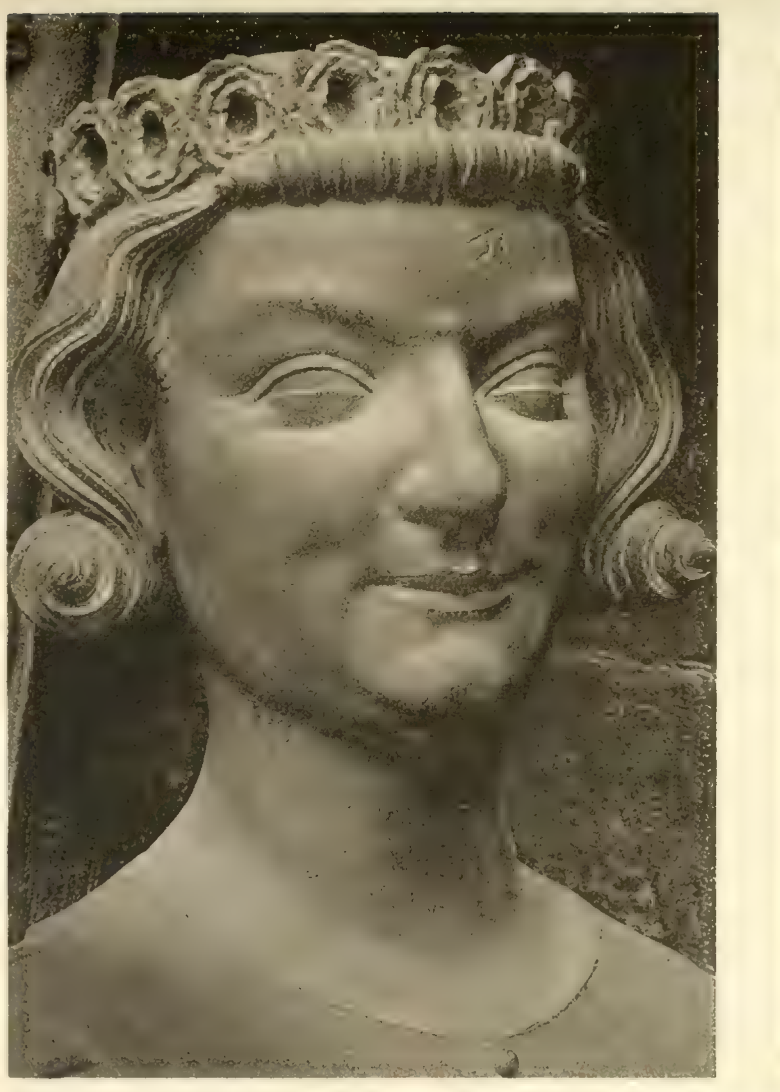
Abb. 49. Freiburg i. B., Münsterturm (III. Zone), Bischof

Diese um 1300 sämtlich vollendeten Skulpturen haben in der Tat schon durch ihre Zahl und ihren Inhalt auf Zeitgenossen und Nachfahren den größten Eindruck gemacht und zur Nachahmung gelockt. Viele Gegenstände des Straßburger Programms kehren an allen möglichen süddeutschen Kirchen des 13. und 14. Jahrhunderts wieder, ja man könnte vermuten, daß die besondere Neigung des südwestlichen und südlichen Deutschland zu zyklischer Darstellung durch das große Vorbild Straßburg zum mindesten gefördert, wenn nicht gar geweckt wurde. Es kann kein Zufall sein, daß immer und überall dieselben Themen begegnen. Nichts wäre falscher als die Annahme, die mittelalterlichen Skulpturenzyklen seien jeweils eine freie Erfindung des Bauherrn; es sei mit jedem Kirchenbau ein neues und individuelles Programm erdacht und den Bildhauern vorgeschrieben worden; oder aber, die Ähnlichkeit, die alle diese Zyklen untereinander verbindet, folge notwendig daraus, daß allerorts die religiösen und literarischen Voraussetzungen und Vorlagen dieselben waren. Nein, die Zyklen stehen unter sich und direkt in engem Zusammenhang, ein Zyklus folgt aus dem anderen, wie durch ikonographische und stilistische Beziehungen vielmals bewiesen wird. Aber auch die größte Verschiedenheit im Stil würde nicht gegen programmatische Zusammenhänge sprechen; gerade für Straßburg läßt sich zeigen,

daß es gelegentlich nur inhaltlich und ikonographisch anregte, während der eigentliche Stil des beeinflußten Zyklus infolge wesentlich späterer Entstehung ein völlig andrer und schlechthin unvergleichbar ist. Umgekehrt darf man auch keine sklavischen Abschriften ganzer Programme erwarten; der Inhalt der Zyklen ist nicht dogmatisch festgelegt, sondern in lebendiger Entwicklung und ewigem Fluß. Es fehlt daher nicht an lokalen Abwandlungen und selbständigen Gedanken, die sich aber in der Regel unschwer als das was sie sind, als Varianten eines gegebenen Themas erkennen lassen. Träger und Vermittler der großen Skulpturenzyklen waren höchstwahrscheinlich die Bildhauer selbst, aber nicht die ortsansässigen, in Zünften organisierten Meister, die wohl mehr das Gebiet der Grabplastik und der Einzelfigur pflegten, sondern die mit Architekten und Steinmetzen in der Hütte, in der Bau-Werkstatt zusammengeschlossenen Bildhauer, die von Ort zu Ort und Auftrag zu Auftrag zogen [1]). Zu den Fähigkeiten, die man vom gotischen Kathedralbildhauer verlangte, gehörte neben der Beherrschung der Form die Kenntnis des Programms und der Ikonographie, d. h. der Darstellungsweise und damit in der Regel der kompositionellen Norm. Man erinnere sich hier der spärlichen Skulpturen, die im Zeitalter der Romanik, vorzüglich ihrem letzten Stadium in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, an den süddeutschen Kirchen angebracht wurden, und vergegenwärtige sich dann den erstaunlichen Reichtum desselben Gebietes an figurenreichen Zyklen ein Jahrhundert darauf. Es ist unnötig und unmöglich, hier jeden einzelnen von ihnen zu nennen. Verweisen wir ganz allgemein auf Moriz-Eichborns Buch über den Zyklus der Freiburger Vorhalle, das die wichtigeren oberrheinischen Werke mitbehandelt, auf das von Hartmann publizierte schwäbische Material, auf die Arbeit des Grafen Pückler-Limpurg über Nürnberg und die neue Darstellung der Regensburger Plastik von Schinnerer [2]). Mit dem Hinweis auf die Entwicklung des Bürgertums und den Aufstieg der süddeutschen Städte im 14. Jahrhundert ist doch nur eine Voraussetzung der vielen Zyklen, die ökonomische sozusagen, erklärt. Auch die immer wieder betonte Freude an plastischer Darstellung, an wortreicher Erzählung und statuarischem Prunk, so wenig sie zu leugnen sind, führt nicht viel weiter. Städtefreiheit und Kunstsinn allein stampfen nicht jene Zyklen aus dem Boden, nicht jene Heere von Bildhauern, die im Süddeutschland des 14. Jahrhunderts am Werk sind. Und diese Zyklen sind wie inhaltlich so auch formal ohne Zusammenhang mit den alten romanischen Skulpturen; ihre Wurzeln liegen überhaupt außerhalb Deutschlands, liegen in Frankreich, ohne daß jedoch mit einer einzigen Ausnahme direkte Beziehungen zu Frankreich nachgewiesen und nachzuweisen wären. Diese Ausnahme aber ist Straßburg, dessen Priorität zudem außer Frage steht. An der metropolen Stellung und expansiven Bedeutung der Straßburger Hütte ist also nicht zu zweifeln. Betrachtet man die süddeutschen, insbesondere oberrheinischen und schwäbischen Zyklen von 1250 bis nach der Mitte des 14. Jahrhunderts rein unter dem Gesichtspunkt des Programms, so wird man in letzter Linie, und seien der Etappenorte noch so viele, immer wieder zum Straßburger Münster zurückgeführt. Am schlagendsten ist wohl die Abhängigkeit der Freiburger Vorhalleplastik von den Straßburger Westportalen, so wenig es auch gestattet ist, von einer gedankenlosen Nachschrift zu sprechen. Hier

[1]) Vgl. darüber Pinder, Die deutsche Plastik . . . (Handbuch der Kunstwissenschaft) S. 10ff.

[2]) Kurt Moriz-Eichborn, Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters, Straßburg 1899; Paul Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, München 1910; Siegfried Graf Pückler-Limpurg, Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts, Straßburg 1904; Johannes Schinnerer, Die gotische Plastik in Regensburg, Straßburg 1918.



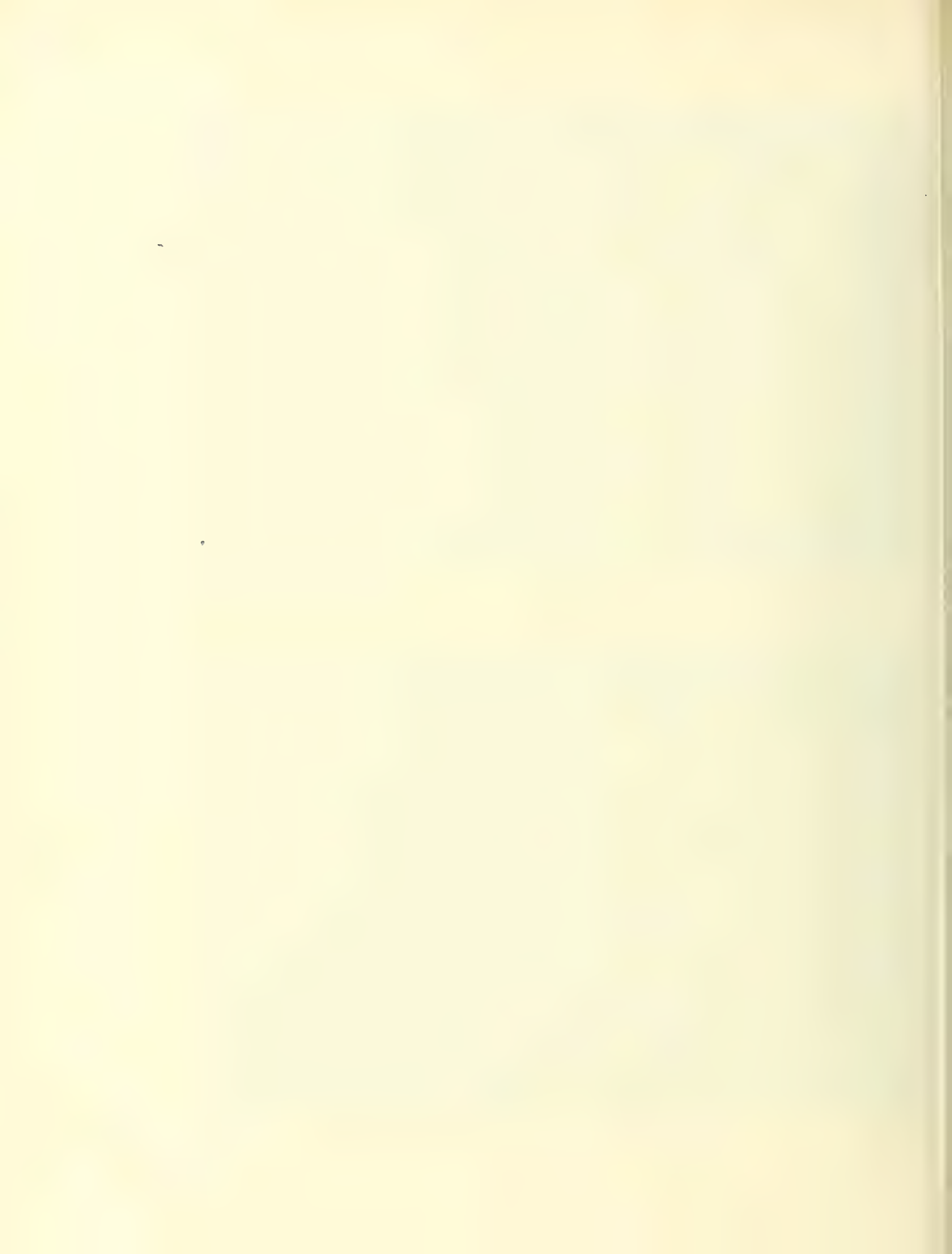
a



b

a) Straßburg, Fürst der Welt b) Basel, Törichte Jungfrau

Tafel 29



wird etwas hinweggenommen, dort hinzugefügt, erweitert, anders formuliert; die Grundidee ist aber straßburgisch, und straßburgisch ist auch die Mehrzahl der Figuren. Es ist ganz unverständlich, wie Moriz-Eichborn das Abhängigkeitsverhältnis umkehren konnte. Dehio hat ihm gegenüber immer den richtigen Sachverhalt erkannt und betont. Ebenso ist für Basel, dessen Vorhallenzyklus freilich nur in spärlichen Fragmenten auf uns gekommen ist, der Anschluß an das Straßburger Programm unverkennbar. Das Südportal des Wormser Doms enthält in den zahlreichen Figuren und Szenen seiner Archivolten und Gewände kaum eine, die nicht auch in Straßburg dargestellt ist oder ehemals vorhanden war. Daß auch das ikonographische Schema fast unverändert übernommen wurde, habe ich an anderer Stelle ausführlich dargelegt [1]). Am Westportal der Wormser Liebfrauenkirche kehren die von Straßburg her bekannten Darstellungen der klugen und törichten Jungfrauen, des Todes und der Krönung Mariä wieder. In Wimpfen ist, wie wir noch zeigen werden, an den Teilen der Stiftskirche, die nach zirka 1280 ausgeführt wurden, also am Querschiff, der Straßburger Einfluß unverkennbar. Von den schwäbischen Zyklen gehen wenigstens die frühesten, wie etwa Rottweil mit seinen großen Propheten- und Apostelfolgen, dem Jüngsten Gericht und den Marienszenen mindestens im Programm direkt auf Straßburg zurück. Ebenso scheint der Meister des Westportals von St. Lorenz in Nürnberg noch Straßburg selbst, daneben aber auch Freiburg gekannt zu haben. Vieles hängt aber nur indirekt mit der Straßburger Hütte zusammen, namentlich soweit es, wie die Mehrzahl der schwäbischen und fränkischen Zyklen bereits aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammt, aus einer Zeit also, in der die Straßburger Hütte ihren Glanz und damit ihre Anziehungskraft eingebüßt hatte. Immerhin läßt etwa die ausführliche Genesis des Gmünder Südportals, um nur dies eine Beispiel zu nennen, gelegentlich wieder an Straßburg selbst denken. Jedenfalls wird man beim Betrachten der fränkischen und schwäbischen Zyklen durch die ständig wiederkehrenden Themen des Todes und der Krönung Mariä, des Marienlebens überhaupt, die Passion, das Jüngste Gericht, die Apostel und Propheten, Martyrien und Heilige, kluge und törichte Jungfrauen immer wieder an den ältesten und größten der gotischen Zyklen Deutschlands, an Straßburg, erinnert.

Die behauptete Abhängigkeit der süddeutschen Zyklen von Straßburg empfängt durch weitreichende und deutliche ikonographische und stilistische Beziehungen namentlich für den Südwesten eine wertvolle Stütze. Sprechen wir hier zunächst vom Ikonographischen, das eine Mittelstellung zwischen dem rein Inhaltlichen und dem eigentlich Formal-Stilistischen einnimmt. Natürlich ist es nicht leicht, den Nachweis zu erbringen, daß jede schwäbische Anbetung der Könige durch Straßburg ikonographisch beeinflußt sein muß. Dieser Gegenstand ist in seiner typisch-gotischen Ausprägung so häufig und uns so geläufig, daß wir uns über die Herkunft des ikonographischen Schemas in der Regel gar keine Gedanken machen oder gar — was sicher in den meisten Fällen unrichtig ist — den biblischen Bericht als hinreichende Erklärung betrachten. Aber auch das Ikonographische muß (wie das Programm) irgendwo gelernt sein, der Bildhauer muß, wie für seinen Stil, so auch für seine ikonographische Formulierung eine Quelle haben. Diese werden wir, leichter als bei einer so in der ganzen Welt verbreiteten Darstellung wie der Anbetung der Könige, bei seltener dargestellten Gegenständen finden; und besonders aufschlußreich müssen Objekte sein, die zuerst in Straßburg vorkommen, also ikonographische Neuschöpfungen der Straßburger Hütte sind. Dafür haben wir als sehr charakteristisches Beispiel den sogenannten Fürsten der Welt, der auch für das Verhältnis der bildenden

[1]) Otto Schmitt, Das Südportal des Wormser Doms, Mainzer Zeitschrift XII/XIII, 1917/18, S. 115ff.

Kunst zur Literatur interessant ist. Wir treffen den Fürsten der Welt zuerst um 1280 am rechten Westportal des Straßburger Münsters, und zwar in Gesellschaft der törichten Jungfrauen des biblischen Gleichnisses, als deren Führer und Verführer er erscheint (Abb. 39). Ein jugendlicher Geck in modischer Kleidung, das alte Verführungssymbol des Apfels in der Hand, lächelt einer der Jungfrauen zu, die seinen Lockungen folgend ihr Gewand zu öffnen beginnt. Die Rückseite des Jünglings aber ist mit Nattern und Kröten bedeckt, Hinweis auf die wahre Natur dieses von vorn blendenden, in Wirklichkeit aber Fäulnis und Verdammung bringenden Gesellen. Sein Gegenspieler ist Christus, der Bräutigam und Führer der klugen Jungfrauen, die wie ihre törichten Schwestern dem biblischen Bericht entsprechend in der Zahl von 5 erscheinen (Matth. 25). Die Darstellung der klugen und törichten Jungfrauen, die schon die deutsche Plastik des 12. Jahrhunderts (Basler Galluspforte) kennt, bildet im 13. Jahrhundert einen festen Bestandteil des französischen Kathedralprogramms. Sie treten hier jedoch (wie die Tugenden und Laster!) regelmäßig als Reliefs und meist ohne Begleitpersonen auf; namentlich der Fürst der Welt ist in Frankreich völlig unbekannt und muß als deutsche Neuschöpfung betrachtet werden. Auch die Übertragung der Jungfrauen (wie der Tugenden und Laster!) in die Freiplastik scheint zuerst in Deutschland erfolgt zu sein und verrät schon darin eine besondere Vorliebe der Deutschen für den Gegenstand [1]). Während an dem frühen Magdeburger Portal die Parabel noch in Relieffiguren dargestellt ist, treten die Jungfrauen, vielleicht schon um die Mitte des 13. Jahrhunderts, am Dom zu Bremen und wenig später wiederum am Magdeburger Dom als Freistatuen auf, freilich hier noch, wie vielfach auch später, ohne die Begleitung des himmlischen Bräutigams und des Fürsten der Welt. Diese bringt zum erstenmal die Straßburger Plastik um 1280, und solange nicht ein älteres Beispiel nachgewiesen ist, muß die Straßburger Figur zum mindesten des Fürsten der Welt als Ur- und Vorbild aller späteren Darstellungen betrachtet werden. Eine derartige Figur wird nicht zweimal unabhängig voneinander erfunden. Für sie gibt es keine biblische Vorlage wie für die klugen und törichten Jungfrauen; auch auf die mittelalterliche Literatur kann man nur bedingt hinweisen. Zwar kennt diese ein ähnliches und sicher verwandtes Motiv in der Gestalt der Frau Welt, die Walter von der Vogelweide und andere Dichter des 13. Jahrhunderts beschreiben. Aber gerade die Verbindung mit den klugen und törichten Jungfrauen, die Gegenüberstellung mit Christus dem Bräutigam und die dadurch bedingte Übertragung der ursprünglich weiblichen Gestalt ins Männliche ist die charakteristische Neuerung der Straßburger Kunst. Die Abhängigkeit aller späteren Statuen des Fürsten der Welt von der Straßburger läßt sich denn auch stilistisch erweisen (Abb. 40—42): Die Basler Figur und die Freiburger Statue sind, obwohl später und stilistisch fortgeschritten und trotz geringerer Qualität aufs engste verwandt. Dasselbe gilt von der freilich noch späteren und noch geringeren Statue an St. Sebald in Nürnberg. In allen drei Fällen tritt die Figur in direkter oder indirekter Verbindung mit den klugen und törichten Jungfrauen auf: In Basel steht der Fürst noch heute einer das Kleid öffnenden Jungfrau gegenüber, von den anderen haben sich wenigstens Fragmente erhalten (Taf. 29, b) [2]). In Freiburg ist der Vorwurf (möglicherweise infolge späterer Änderung des ursprünglichen Programms) weiter ausgesponnen und dem Fürsten unter Trennung von den törichten Jungfrauen eine besondere „Voluptas“ zugesellt. Aber auch hier sind in der gleichen Vorhalle die

[1]) Die Berliner Statuette einer törichten Jungfrau (Nr. 90 des Vögeschen Katalogs) kann man schon wegen ihrer späten Entstehungszeit nicht als Gegenbeweis anführen.

[2]) Altwegg, Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde XIII, 1913 S. 194ff.

törichten Jungfrauen dargestellt, ebenso wie die klugen, die wieder Christus führt. In Nürnberg steht der Fürst, schwerlich durch Zufall, in nächster Nähe der Brauttür, deren Gewände die Statuetten der klugen und törichten Jungfrauen enthält. Ganz anders Worms. Hier ist am Südportal des Doms die „Frau Welt“ in der von den Dichtern geschilderten Gestalt dargestellt. Für das Verhältnis von Kunst und Literatur im Mittelalter, deutlicher: für die relativ große Selbständigkeit der bildenden Kunst gegenüber der Literatur ist es interessant, daß die sich eng an die Literatur anschließende Wormser Darstellung die späteste und unbedeutendste ist. Da die Wormser Figur stilistisch von Straßburg abhängig ist, ist sie wohl auch thematisch vom Straßburger Fürsten der Welt angeregt und erst wegen der Gegenüberstellung mit einer Caritas in die literarische Frau Welt rückübersetzt. Mit größter Sicherheit läßt sich jedenfalls sagen, daß die Darstellung des Fürsten der Welt um 1280 in Straßburg neu erfunden wird und daß alle übrigen Darstellungen gegenständlich wie stilistisch-formal auf das Straßburger Vorbild zurückgehen.



Abb. 50. Freiburg i. B., Münsterturm, Konsole der Zwölfeckgalerie

Schwieriger als in diesem Fall, wo es sich um ein ikonographisches Novum handelt, wird der Beweis für den Straßburger Einfluß bei Objekten, die auch sonstwo dargestellt wurden, wie z. B. bei Ecclesia und Synagoge. Das Thema ist schon der karolingischen Kunst bekannt, im 12. Jahrhundert bemächtigt sich seiner die Monumentalplastik. Die Möglichkeit, die Gegenüberstellung von Judentum und Christentum zu einer Szene von dramatischer Spannung und psychologischen Gegensätzen auszugestalten, hat den Vorwurf den Deutschen wohl besonders sympathisch gemacht. Wir begegnen ihm im 13. Jahrhundert an vielen Orten: In Straßburg (zweimal), Freiburg, Worms (zweimal), Wimpfen, Trier, Bamberg, Magdeburg, Minden; auch am Westlettner des Mainzer Doms waren Ecclesia und Synagoge, wahrscheinlich von der Hand des großen Naumburgers, dargestellt. Eine ganze Anzahl dieser Gruppen geht zweifellos unmittelbar auf französische Vorbilder zurück, sicher die Straßburger, Trierer und Bamberger, wahrscheinlich auch die verlorene Mainzer und möglicherweise die Mindener. Magdeburg gibt eine derbe Nachahmung der Bamberger Statuen. Alle übrigen Darstellungen sind von Straßburg abhängig, allerdings nicht so sehr von den berühmten Figuren am Querschiff, obwohl diese vermutlich an der Verbreitung des Sujets keinen geringen Anteil hatten, als vielmehr von den kleineren und bisher kaum beachteten Statuetten im Bogenfeld des mittleren



Abb. 51. Straßburg, Kopf aus dem Mitteltympanon der Westfassade

Westportals (Taf. 33, a). Hier stehen Ecclesia und Synagoge zu beiden Seiten des Gekreuzigten an bevorzugter Stelle: Ecclesia mit dem Kelch das Blut der Seitenwunde auffangend, Synagoge mit gesenktem Kopf und verbundenen Augen. Erst weiter außen kommen Maria und Johannes. Dieselbe Anordnung gibt das wenig spätere Tympanon des Wimpfener Südportals, das somit wie architektonisch so auch in der plastischen Dekoration die Kenntnis der Straßburger Fassade voraussetzt (Taf. 33, b). Lediglich auf Grund des Stiles würde man, wie die seitherigen Untersuchungen bestätigen[1]), schwerlich an eine Abhängigkeit des Wimpfener Bildhauers von der Straßburger Fassadenplastik denken; aber der ikonographische Befund läßt keine andere Erklärung zu, da die Ähnlichkeit überraschend groß und die ganze Szene in dieser Zeit höchst selten ist. —

Wie in Straßburg, so sind auch in Worms Ecclesia und Synagoge zweimal dargestellt. In den Archivolten des Südportals ist wiederum der Gekreuzigte von Ecclesia und Synagoge flankiert, während Maria und Johannes wegen der Enge des Raumes fehlen (Taf. 33, d). Außer der Komposition beweist auch der Stil die Verwandtschaft mit Straßburg; die Kirche ist eine freilich geringere Replik der Straßburger Figur, die Synagoge ist ihr genaues Gegenstück, zum Unterschied von Straßburg, wo die beiden Statuetten in Haltung und Drapierung scharf differenziert sind. Ähnlich sind sich die beiden Freiburger Figuren angeglichen, auch hier ist die Straßburger Ecclesia das gemeinsame Vorbild (Taf. 33, c, e). In Freiburg ist die Verbindung mit dem Kruzifixus lockerer als in Worms und Straßburg, aber sie besteht. Der Gekreuzigte bildet wie in Straßburg den Mittelpunkt des Tympanons, Ecclesia und Synagoge sind (vielleicht in Erinnerung an die ältere Straßburger Gruppe?) in den vordersten Nischen der Portallaibung aufgestellt; mit ihren Nachbarfiguren haben sie nichts zu tun. Erwähnen wir schließlich noch die zweite Wormser Darstellung an der Annenkapelle, hart neben dem Südportal; stilistisch ist sie ein Absenker der Straßburger Kunst. Ihre erneute Anbringung mag durch die zweimalige Darstellung am Straßburger Münster inspiriert sein, aber das ganze Wormser Portal steht ja in besonderem Maße unter dem beherrschenden Gedanken der siegreichen Kirche, die, zum dritten Mal, getragen vom phantastischen Tetramorph, in großartiger Einsamkeit hoch am Wimperg des Portals wiederkehrt (Abb. 43); das Ganze deutlich Steigerung und Unterstreichung eines einzelnen Straßburger Gedankens.

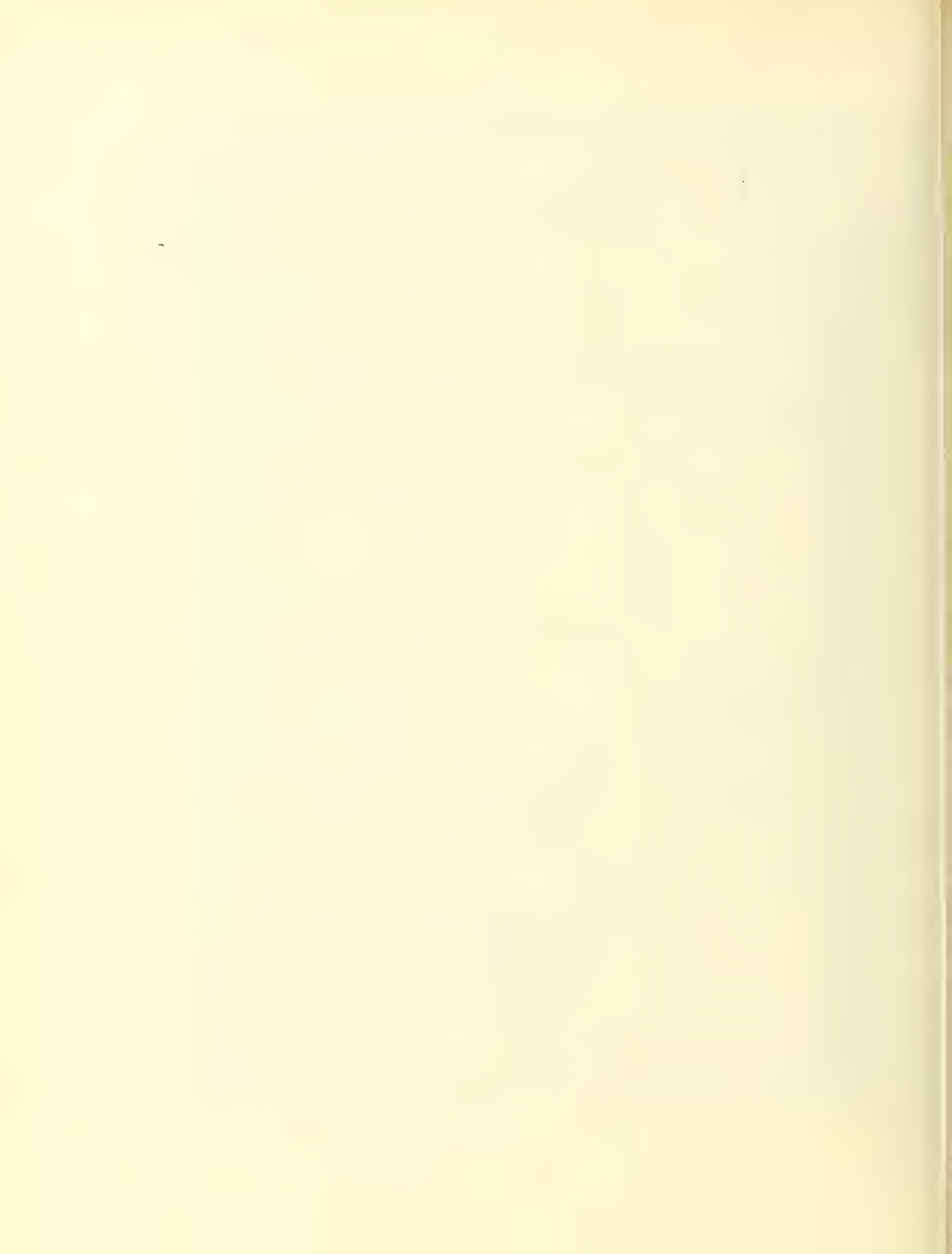
Wir müssen uns mit diesen Beispielen begnügen. Weisen wir nur noch darauf hin, daß das Straßburger Münster wie inhaltliche so auch ikonographische Anregungen noch zu einer Zeit vermittelte, als die Straßburger Hütte selbst ihre Bedeutung längst verloren hatte. Man erinnert sich des Thrones Salomos am Wimperg des mittleren Westportals: Über Salomo die thronende Madonna, an den Stufen des Thrones Löwen, in Nischen zu beiden Seiten des Thrones (in der Revolution zerstört,

[1]) Feigel, Die Stiftskirche zu Wimpfen und ihr Skulpturenschmuck, Hall. Diss. 1907; Julius Baum, Gotische Bildwerke Schwabens, Stuttgart 1921 S. 83.



Freiburg, Münsterturm, St. Sigismund

Tafel 30



doch auf alten Stichen zu erkennen) die acht marianischen Tugenden in Gestalt von Jungfrauen mit Spruchbändern, schließlich auf den oberen Rahmenleisten des Wimpergs Propheten (Taf. 34, a). Die Komposition kehrt, nur leicht abgewandelt und den besonderen Verhältnissen des Tafelbildes angepaßt, auf einem schwäbischen Gemälde aus Kloster Bebenhausen in Stuttgart wieder (Taf. 34, c). Zum drittenmal begegnet sie, in eine breite Wandnische übertragen und entsprechend abgeändert, doch deutlich an Straßburg anknüpfend, am Nordportal des Doms zu Augsburg (Taf. 34, b): mehr als ein halbes Jahrhundert nach dem Straßburger Vorbild!


Abb. 52. Freiburg i. B., Vorhalle, Engel an den Blendarkaden

III

So hoch man auch programmatische und ikonographische Übereinstimmungen als Zeugen für künstlerische Zusammenhänge bewerten mag, letzte Stoßkraft erhält die Behauptung künstlerischer Filiation erst durch den Nachweis stilistischer Abhängigkeit. Für zahlreiche süddeutsche und insbesondere südwestdeutsche Skulpturen läßt sich denn auch der Straßburger Einfluß auf stilkritischem Wege erweisen. In vielen Fällen sind ihre Meister direkt aus der Straßburger Hütte hervorgegangen, während andere den Straßburger Stil erst aus zweiter Hand empfingen. Von den letzteren soll hier nur ausnahmsweise die Rede sein. In der Hauptsache beschränken wir uns auf die Erwähnung solcher Künstler, die aller Wahrscheinlichkeit selbst in Straßburg gelernt oder doch entscheidende Anregungen empfangen haben. Dabei würde es aber zu weit führen, wollten wir auf jede Statue Straßburger Gepräges, die sich irgendwo findet, hinweisen; es kann sich für uns nur darum handeln, die größeren Zyklen und einige wenige hervorragende Einzelfiguren dieses Schulkreises zu nennen.

Kein zweites Mal kommt die Suprematie der Straßburger Hütte so überwältigend zum Ausdruck wie in der Geschichte des Freiburger Münsters und seiner Plastik [1]). Dabei ist es bezeichnend, daß die elsässische Kathedrale ihre vorbildliche Bedeutung erst erhielt, nachdem sie sich unumwunden zur Gotik bekannt hatte. Damals war das Freiburger Münster in seinen östlichen Teilen bereits vollendet; Chor und Querschiff sind in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in engem Anschluß an das nach

[1]) Die Druckstöcke zu Abb. 39, 40, 46—50, 52—54, 57—59, 61 u. 63—66 sind freundlicherweise vom Freiburger Münsterbauamt zur Verfügung gestellt worden. Verfasser und Verlag sind Herrn Münsterbaumeister Kempf zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

einem Brand von 1185 errichtete Münster zu Basel entstanden. Auch das Langhaus war bereits im System des Basler Münsters begonnen, als man sich — nicht allzulange nach der Jahrhundertmitte — entschloß, es wieder abzubrechen und durch einen gotischen Bau zu ersetzen. Der neue Architekt, der nur die beiden östlichen Langhausjoche vollenden konnte, kam höchstwahrscheinlich aus Straßburg; Fritz Geiges hat in einer ausgezeichneten Untersuchung den Nachweis erbracht, daß das System der Ostjoche nichts anderes als eine provinzielle Nachahmung der ältesten Teile des Straßburger Langhauses ist[1]). Damit beginnt die fast ein volles Jahrhundert währende Abhängigkeit der Freiburger von der Straßburger Hütte, die ohne weiteres verständlich wird, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Straßburg damals die größte und reichste, dazu künstlerisch fortgeschrittenste und leistungsfähigste Stadt im südwestlichen Deutschland war, während Freiburg — bekanntlich erst seit 1821 Sitz eines Bischofs — die Rolle eines kleinen Landstädtchens spielte. Um so größere Bewunderung verdienen freilich die künstlerischen Leistungen dieses Städtchens, das sich nicht nur in jahrhundertelanger zäher Arbeit ein Münster ohnegleichen schuf, sondern es auch mit einer Fülle von Bildwerken ausstattete, wie sie im damaligen Deutschland nicht einmal eine Bischofskirche hervorbrachte. Mit dem Stolz neuer Bürgerherrlichkeit und dem Scharfblick der Eifersucht beobachtete man in Freiburg das Wachsen der elsässischen Kathedrale, mit der zu rivalisieren man kühn genug war. Immer und immer wieder gelang es der Freiburger Hütte, Straßburger Kräfte an sich zu ziehen. Dem ersten Langhausmeister folgte ein zweiter, der sich noch enger an das Straßburger Vorbild anschloß. Beide Architekten waren von Bildhauern begleitet, die die Strebepfeiler mit Statuen schmückten. So derb diese in beträchtlicher Höhe angebrachten Skulpturen auch sind, ihre Abstammung von den großen Werken des Straßburger Münsters lassen sie doch erkennen. Der Bildhauer der Ostjoche knüpft an den Ecclesiameister an. Man würde allerdings schwerlich auf diese Abhängigkeit kommen, wäre nicht in dem Motiv des Uhrträgers ein deutlicher Hinweis gegeben (Taf. 35, a und b). Hat man sich aber erst einmal an den sehr beträchtlichen Abstand der Qualität gewöhnt, so findet man in den Typen der Köpfe, im Wurf und Stil der Gewänder vielerlei, was den behaupteten Zusammenhang bestätigt. Dieser wird noch klarer, wenn man von den Straßburger Werken weniger die eigenhändigen des Ecclesiameisters als vielmehr die geringeren Arbeiten seiner Werkstatt, wie sie sich zerstreut im Querschiff, an den ersten Langhausstreben und im Frauenhaus finden, zum Vergleich heranzieht. Hier begegnet man gelegentlich der Verdichtung des Gewandes und Verbreiterung der einzelnen Faltenlinie, durch die sich die Freiburger Figuren von den Werken des Ecclesiameisters selbst so nachdrücklich unterscheiden. Daß man in Freiburg den Stil des Straßburger Querschiffes genau kannte, bezeugt auch die schwerlich vor dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts entstandene Holzfigur einer hl. Magdalena in den Städtischen Sammlungen (Taf. 35, c); ihre Abhängigkeit vom Straßburger Ecclesiastil wurde auch schon von anderer Seite betont[2]).

Die Kluft, die architektonisch die Freiburger Ostjoche von den späteren Westteilen des Langhauses scheidet, macht sich auch im Stil der Strebepfeilerplastik bemerkbar. Mit den Aposteln und Heiligen der Weststreben setzt, wie bereits Feigel (a. a. O. S. 78) bemerkt hat, eine Variante des Straßburger Lettnerstils ein (Taf. 36, c und d). Freilich ist hier der Zusammenhang wegen der Verschiedenheit der Arbeitsbedingungen, der Fähigkeit und des Temperaments der Künstler noch schwerer zu erkennen,

[1]) Fritz Geiges, Studien zur Baugeschichte des Freiburger Münsters, Freiburg i. B. 1896.

[2]) Wingenroth in „Vom Bodensee zum Main“, 1920 Nr. 9, S. 30.





Abb. 53. Freiburg i. B., Hauptportal, Gewändesockel



Abb. 54. Freiburg i. B., Hauptportal, Gewändesockel

aber er besteht, und eine andere Anknüpfung dieser Strebepfeilerstatuen, sei es direkt an französische Vorbilder oder an andere deutsche Werke ist wenig aussichtsreich. Auch hier gilt, was bereits oben hätte gesagt werden können, daß in der Regel nicht die besten Straßburger Künstler, nicht die führenden Meister nach Freiburg abwanderten; daher müssen auch hier wieder in erster Linie die geringeren Skulpturen des Lettnerateliers, die an den Strebepfeilern des Straßburger Langschiffs zu suchen sind, verglichen werden, also gerade jene Werke, die bisher von der Forschung kaum beachtet, ja meist nicht einmal brauchbar aufgenommen sind (Taf. 36, a). In dem aber, was die Straßburger Lettnerplastik am auffälligsten vom Ecclesiastil unterscheidet, in der gesteigerten Plastik des Gewandes, im scharfen Aufreißen der Fläche, in der schroffen Differenzierung der Kleider wie in der mächtig gesteigerten Masse des Haupthaars, kann man die Freiburger Apostel auch unmittelbar mit den meisterhaften

Figuren des Straßburger Lettners vergleichen, und es ist wohl richtiger, von einer unmittelbaren Filiation zu sprechen, als hypothetische Bindeglieder anzunehmen, die vielleicht niemals nachzuweisen sind[1]).

Noch viel augenfälliger ist der Einfluß der Straßburger Fassadenplastik auf die Skulpturen der Freiburger Vorhalle im Erdgeschoß des großen Turms. Die Verwandtschaft der beiden Zyklen hat Moriz-Eichborn in einer ausführlichen Untersuchung festgestellt, zugleich aber dadurch aufs bedauerlichste verwirrt, daß er den Freiburger für früher, den Straßburger für später und von diesem abhängig hielt. Diese Auffassung von der Priorität der Freiburger Plastik herrscht noch fast unbestritten, obwohl sie namentlich Dehio von Anfang an abgelehnt und im Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler (IV S. 106) wie in seiner Geschichte der deutschen Kunst (II S. 87) aufs lebhafteste bekämpft hat: „Die öfters behauptete Priorität Freiburgs ist, ob man von der stilistischen oder von der ikonographischen Analyse ausgehen mag, unhaltbar.“ Dehios Auffassung ist die allein richtige, obwohl er sie niemals eingehend begründet hat. Auch uns liegt es fern, hier das ganze, mitunter recht komplizierte Problem der Freiburger Turmplastik aufzurollen, aber es soll doch wenigstens in großen Zügen angedeutet werden, wie wir uns ihre innere Geschichte und ihr Verhältnis zu Straßburg denken.

Auszugehen ist von der Baugeschichte des Turms und seiner äußeren Dekoration mit Plastik (Abb. 45). Dabei ergibt sich folgendes: Der Freiburger Turm ist im späten 13. Jahrhundert, sicher nicht vor seinem letzten Viertel begonnen, aber nicht ohne Unterbrechung zu Ende geführt worden[2]). Vielmehr setzte, nachdem der Bau bis zur Höhe des Uhrgeschosses gediehen war, ein neuer Meister ein, der den Turm nach einem völlig anderen Plan zu Ende führte. Der Beginn des zweiten Bauabschnitts fällt vermutlich um die Jahrhundertwende oder wenig später (nach Dehio um 1310). Von sicheren Daten haben wir nur die Angabe, daß 1301 bereits die Glocken hingen; nach den Feststellungen von Adler, Geiges und Stehlin[3]) darf jedoch aus dieser Nachricht nur geschlossen werden, daß damals der Turm mindestens den Fußpunkt des Glockenstuhls, also das Uhrgeschoß erreicht hatte. Die Vollendung kann sich bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts hingezogen haben. Für die Lösung des Freiburger Problems ist es nun wichtig, daß der Turm außen mit zahlreichen Skulpturen dekoriert ist, die sich unschwer zu Gruppen zusammenschließen, und zwar so, daß jede Gruppe sich mit einem bestimmten Stockwerk des Turms verbindet. Von den zusammen vier (bei Einrechnung der großen Scheinwasserspeier fünf) Gruppen interessieren uns hier zwei, die zweite in Höhe der Marienkrönung am Wimperg des äußeren Hauptportals und die dritte unmittelbar unter der zwölfeckigen Sterngalerie, mit der der neue Turmabschnitt beginnt. Ein Vergleich des Königs Oswald (Abb. 46) von der zweiten Zone mit dem König Sigismund (Abb. 47) der dritten ergibt eine unüberbrückbare Diskrepanz des Stiles, der Meister und der Entstehungszeit: Die Figuren der zweiten Zone sind unter dem ersten, die der nächsten Reihe erst unter dem zweiten Turmbaumeister, gleichzeitig mit den Konsolen der Sterngalerie, entstanden (vgl. Abb. 48–50 und Taf. 30). Sie gehen auch aus ganz verschiedenen Kunstkreisen hervor; der Meister der Krönungszone knüpft an französische, insbesondere Reimser Vorbilder an; der Bildhauer der Figuren und Konsolen am Uhrgeschoß und der Galerie kommt aus Straßburg; mit ihm hält der Stil

[1]) Es sei denn, daß man die Statue eines Verkündigungsengels im Kolmarer Museum (Taf. 35, b) als ein derartiges Bindeglied betrachtet; wahrscheinlicher ist sie jedoch eine Parallelerscheinung zu den Freiburger Strebefiguren.

[2]) Vgl. Karl Stehlin, Freiburger Münsterblätter 4, 1908, S. 8ff.

[3]) Adler in „Deutsche Bauzeitung“ 1881, S. 447ff.

des Straßburger Jungfrauenateliers seinen Einzug in Freiburg. Die Gegenüberstellung von Abbildungen der ganzen Figuren wie einzelner Köpfe muß an dieser Stelle eine ausführliche stilkritische Beweisführung ersetzen[1]).

Betrachten wir nunmehr unter dem Gesichtspunkt dieser Scheidung eines älteren und eines jüngeren Turmateliers die Skulpturen der Vorhalle, so finden wir hier ganz ähnliche Verschiedenheiten, und zwar derart, daß die dekorative Plastik der Vorhalle-Arkaden, die gleichzeitig mit dem aufgehenden Mauerwerk des Turms entstanden sein muß, im wesentlichen dem Stil der Krönungszone entspricht (Abb. 52 und Taf. 38, c, d), während die großen Figuren der Vorhalle wie des eng mit ihr zusammenhängenden Hauptportals Werke des Straßburger Ateliers sind. Diese stilistische Differenz darf aber, wie außen die Verschiedenheit der zweiten und dritten Zone, ohne weiteres auch als zeitlicher Unterschied gewertet werden; denn es ist längst festgestellt, daß die großen Wandfiguren der Vorhalle und des Hauptportals erst längere Zeit nach Vollendung der Vorhallearkatur zur Aufstellung kamen (Moriz-Eichborn, S. 27). Fraglos sind sie auch nicht unbeträchtlich später als diese ausgeführt worden, ja man kann mit Bestimmtheit sagen, erst nachdem der Turmbau in sein zweites Stadium eingetreten war, also wohl nach 1300; denn die äußeren Skulpturen der dritten Zone sind qualitativ die besten und — was in Freiburg immer dasselbe ist — die den Straßburger Vorbildern nächsten! Vermutlich erklärt sich durch diese spätere Ausführung und Aufstellung der Vorhallefiguren auch jene Verschiebung des ursprünglichen Progamms, von der oben bereits die Rede war.

Daß die Statuen der Vorhalle in der Hauptsache der Richtung des Straßburger Jungfrauenateliers angehören, bedarf keiner weiteren Begründung; es gibt wohl Schattierungen der Qualität, aber nicht des Stils. Der Freiburger Fürst der Welt ist wie ikonographisch so auch stilistisch eine Abschrift der Straßburger Figur, wenn auch nicht von gleicher Eleganz der Haltung und Straffheit der Form (Abb. 30 und 40). Überhaupt ist die geringere Qualität der meisten Freiburger Figuren unverkennbar, und letztlich liegt darin der schlagendste Beweis ihrer Posteriorität. Dazu kommt, daß sie stilgeschichtlich fortgeschritten sind; der feine Schwung geht verloren, die Gestalten werden plumper oder mager, das Gewand reicher und dichter oder spröde und trocken: die schöne Vitalität der Straßburger Statuen sucht man vergebens (Taf. 36, a und c); auch die Steigerung des Ausdrucks bei den klugen und törichten Jungfrauen ist gegenüber dem „großstädtischen“ Maßhalten der Straßburger Vorbilder als provinzielle Umbildung und ländliche Übertreibung zu werten.

Die Abhängigkeit der Freiburger Plastik vom Straßburger Jungfrauenatelier gilt nur für die Statuen der dritten Turmzone, für die Konsolbüsten der Zwölfeckgalerie und die großen Figuren der Vorhalle und des Hauptportals, d. h. für jene Werke, die nach unserer Auffassung erst nach dem Beginn des zweiten Turmabschnitts in Angriff genommen wurden. Anders verhält es sich mit den übrigen Portalskulpturen, den Statuetten und Hochreliefs der Gewändesockel, des Tympanons und der Archivolten, die bei ihrer engen Verbindung mit der Architektur nicht gut erst nach der baulichen Vollendung dieser Teile angebracht sein können. Es ist daher keineswegs überraschend, an den Figurengrüppchen der Gewändesockel bald den Stil des Krönungsmeisters (Abb. 53), bald den der westlichen Strebeplastik (Abb. 54) zu finden. Auch im Bogenfeld, besonders in seinem unteren Streifen, be-

[1]) Den Kopf des Sigismund (Taf. 30) vgl. man mit einem Kopf aus dem Straßburger Mitteltympanon (Abb. 51).



Abb. 55. Freiburg i. B., Archivolten des Hauptportals
Kopf des Moses

gegnet man häufig Formen und Typen, die stark an den Krönungsmeister erinnern (Taf. 38, a, b). Dagegen weisen die Statuetten der Archivolten wieder auf Straßburg, diesmal jedoch auf die Propheten und den unteren Streifen des Mitteltympanons. Wieder sind ganze Figuren und einzelne Köpfe mit überraschender Treue übernommen (Abb. 55/56 und Taf. 39/40), wieder aber auch ist die Straffheit der Form gemildert und der Ausdruck geändert, und zwar so, daß das gewaltige Ethos der Straßburger Propheten aufgegeben und durch eine gewisse bürgerliche Geruhsamkeit ersetzt ist. Die spärlichen Reste der Straßburger Archivoltenfiguren im Frauenhaus lassen erkennen, daß auch sie als Ausgangspunkt für die Freiburger Portalplastik wesentlich in Betracht kommen.

Diese Zusammenhänge sind auch für die innere Chronologie der Straßburger Fassadenplastik von Belang. Wenn die Freiburger Archivolten, wie nach dem baulichen Befund anzunehmen ist, gleichzeitig mit dem Erdgeschoß des Turms entstanden sind, können die Straßburger Propheten nicht erst aus dem 14. Jahrhundert stammen, vielmehr müssen sie dann mit zu den frühesten Werken der Fassadenplastik gehören. Es wäre dann weiterhin anzunehmen, daß in Straßburg der Stil der Propheten und der Jungfrauen vom Beginn der Portale an nebeneinander existierte, und die allgemein verbreitete Anschauung, der Prophetenstil sei ein entarteter Abkömmling des Jungfrauenateliers, würde hinfällig. Daß diese Auffassung überhaupt nicht glücklich ist, wurde bereits erwähnt. Der Manierismus der Propheten läßt sich eher auf der Wurzel einer dem Straßburger Lettner entsprechenden Stilstufe verstehen, als aus der völlig anders gearteten Kunst des Jungfrauenateliers heraus. Es ist aber gar nicht nötig, die Propheten als Produkt einer einheimisch-straßburgischen Entwicklung zu erklären, da verwandte manieristische Erscheinungen bereits früher in Frankreich existieren: schon an der Porte St. Etienne in Paris und stärker noch an ihrer Replik in Meaux, nicht zu vergessen auch die Skulpturen der inneren Fassadenwand in Reims. Auch allgemeine stilgeschichtliche Erwägungen führen keineswegs zu einer späten Datierung der Propheten. Verglichen mit den Jungfrauen vertreten sie durchaus eine altertümlichere und konservative Richtung, während der Stil des Jungfrauenateliers ins 14. Jahrhundert hinüberweist — und hinüberführt! Warum also das zeitliche Verhältnis umkehren? — Für Freiburg ist die Verbindung mit den Straßburger Propheten in einem so frühen Stadium seines Turmbaus deshalb auf jeden Fall wichtig, weil damit die öfters gemachten Versuche, den Beginn des Turmbaus über die Grundsteinlegung der Straßburger Fassade hinaufzurücken, jede Berechtigung verlieren.



Abb. 56. Straßburg, Mitteltympanon der Westfassade
Köpfe aus dem Abendmahl

Mit der Turm- und Vorhallenplastik sind die Straßburg-Freiburger Beziehungen nicht beendigt; sie dauern an. Vielleicht war der Vorhallenzyklus noch nicht vollendet, als man — vermutlich in den 40er Jahren des 14. Jahrhunderts — im Freiburger Münster ein Heiliges Grab errichtete, dessen reicher Skulpturenschmuck, wenn auch nicht in der alten Zusammensetzung, so doch fast im alten Umfang auf uns gekommen ist[1]). Hier treffen Ausläufer der Vorhallenkunst mit Vertretern eines neuen Stils zusammen, der wiederum aus Straßburg kommt (Abb. 58 u. 61). Die fünf Engel- und Frauenfiguren, die ehemals auf der Tumba des Hl. Grabes standen, leiten sich von den Statuen der Straßburger Katharinenkapelle her, ohne daß es jedoch erlaubt wäre, an den gleichen Meister zu denken. Vielmehr unterscheidet sich der Freiburger Meister durch eine größere Wärme von den Straßburger Statuen, die leicht akademisch-kühl anmuten, selbst wenn man berücksichtigt, daß sie infolge ihrer ungünstigen Aufstellung nur in Gipsabgüssen studiert werden können. — Der Freiburger Meister des Hl. Grabes ist der Begründer einer Werkstatt geworden, aus der sich noch mehrere Arbeiten nachweisen lassen; so vor allem die ein wenig verwilderten Posaunenengel auf den großen Turmfialen und möglicherweise auch die Statuen der Apostel an denselben Fialen, die aber bis jetzt weder photographiert noch abgeformt sind, so daß ihre stilistische Beurteilung fast unmöglich ist. Auch eine Verkündigungsgruppe, die vom Chor zu stammen scheint, und der schöne Grabstein des Ritters Kuno von Falkenstein (gest. 1343) in Kirchzarten bei Freiburg (Taf. 41, a) dürften in den Kreis des Hl. Grabes gehören. Aber noch viel weiter ist der Einfluß des Meisters zu spüren: Die großen Assistenzfiguren einer Kreuzigung in Stuttgart (Abb. 60), eine Pieta aus Radolfzell im Freiburger Diözesanmuseum und das Hl. Grab in Gmünd sind aus seiner Richtung hervorgegangen[2]). Ja es wäre der Untersuchung wert, wie weit der Freiburger Meister an der Ausbildung des für die schwäbische Plastik des 14. Jahrhunderts so wichtigen Rottweiler Stiles beteiligt ist (Abb. 62 und Taf. 42). Freilich kann auch die Möglichkeit einer direkten Abhängigkeit der Rottweiler Plastik von Straßburg nicht bestritten werden.

[1]) Otto Schmitt, Das Hl. Grab im Freiburger Münster. Freiburger Münsterblätter 15. Jg. 1919, S. 1 ff.
[2]) Baum, Gotische Bildwerke Schwabens Taf. 67—69 und 79 80. Vgl. auch unsere Taf. 41, c.



Abb. 57. Straßburg
Katharinen-Kapelle: Hl. Elisabeth



Abb. 58. Freiburg i. B.
Hl. Grab: Eine der drei Frauen



Abb. 59. Straßburg
Katharinen-Kapelle: Johannes d. T.

Noch einmal, wenn nicht alles täuscht sogar nach der Mitte des 14. Jahrhunderts, macht sich Straßburger Einfluß oder mindestens Straßburger Stil in Freiburg geltend, doch diesmal mehr im Sinne einer Renaissance. Am Nordportal des Freiburger Chors, der laut Inschrift im Jahre 1354 begonnen wurde, ist ein „feinfühliger, aber rückwärtsgewandter“ Meister tätig, den man am liebsten für einen verspäteten Epigonen des Straßburger Jungfrauenateliers halten möchte[1]). Die vornehme Ruhe seiner Figuren, die ernste Einfachheit ihrer Gewänder, der schöne Schnitt jeder einzelnen Form begegnet ähnlicher als an den betrachteten Freiburger Sprossen der Straßburger Kunst in Straßburg selbst (Abb. 63—66). Die frühesten und besten Werke des Jungfrauenateliers sind seine Vorbilder. Das späte und reine Auftreten dieses Stils ist schwer zu erklären; aber die nachhaltige Wirkung und fast ehrfürchtige Verehrung des Straßburger Stils zeigt es unübertrefflich.

[1]) Wilhelm Vöge, Zum Nordportal des Freiburger Münsterchors, Freiburger Münsterblätter 11. Jg. 1915, S. 1 ff.



Abb. 60. Stuttgart, Landesmuseum
Klagende Maria



Abb. 61. Freiburg i. B., Hl. Grab
Engel



Abb. 62. Rottweil, Frauenkirche
Apostel

Ein volles Jahrhundert lang schauen die Freiburger gespannten Auges nach Straßburg. Ein Jahrhundert lang empfängt die (neben Straßburg) größte süddeutsche Hütte ihrer Zeit von der elsässischen Kathedrale ununterbrochen die stärksten Anregungen. Kein Straßburger Stil, der nicht auch in Freiburg Nachfolge fände! Diese bereitwillige Gefolgschaft ist aber kein Einzelfall, wenngleich eine so intensive und andauernde Befruchtung kein zweites Mal wiederkehrt. Dagegen fehlt es nicht an Kirchen, die wenigstens vorübergehend unter Straßburger Einfluß stehen. Weisen wir noch auf das Wichtigste hin!

Hier, wo es uns nicht darauf ankommt, eine Entwicklungsgeschichte der Straßburger Schule zu schreiben, können wir uns damit begnügen, die Schulwerke der Straßburger Hütte nach geographischen Gesichtspunkten zu gruppieren. Das Freiburg benachbarte Basel scheint ehemals einen großen Skulpturenzyklus besessen zu haben. Die äußere Vorhalle des Münsters freilich, in der die

Statuen vermutlich aufgestellt waren, wurde früh zerstört; vielleicht fiel sie schon dem großen Erdbeben von 1356, unter dem das Basler Münster erheblich litt, zum Opfer. Reste der Skulpturen haben sich jedoch erhalten; an der Fassade des Münsters der bereits erwähnte Fürst der Welt und eine törichte Jungfrau, sowie Heinrich II. und seine Gattin Kunigunde. Dazu kommen zwei Köpfe von törichten Jungfrauen, von denen der im Historischen Museum aufbewahrte der besterhaltene und schönste ist (Taf. 29, b). Auch ein Madonnenkopf im historischen Museum könnte zu diesem Zyklus gehören und stammt vielleicht von einer Marienfigur, die urkundlich am Hauptportal aufgestellt war. Die kunstgeschichtliche Literatur betrachtet einstimmig die Basler Skulpturen als direkte Schulwerke des Straßburger Jungfrauenateliers. In der Tat entspricht die Verführergruppe ziemlich genau der Straßburger Szene, und auch der Kopf im Museum ist mit Straßburg eng verwandt. Trotzdem ist ein beträchtlicher Abstand der Qualität nicht zu leugnen; die Figuren sind, wie Moriz-Eichborn richtig bemerkte, derber und vielleicht nicht ganz unwesentlich später; im Museum, wo das Basler und das Straßburger Paar in Abgüssen nebeneinander stehen, wird der Unterschied besonders klar; auch der Kopf bleibt hinter seinem Straßburger Vorbild an Raffiniertheit der Form zurück; der Ausdruck ist wie in Freiburg gesteigert, hier sogar ins Gewöhnliche, was allerdings auf der leicht schmeichelnden Abbildung kaum wahrzunehmen ist. — Während diese Vorhallenskulpturen wahrscheinlich unmittelbar auf Straßburg zurückgehen, könnte der Grabstein der Anna von Hohenberg im Basler Münster von einem Freiburger Meister gearbeitet sein (Taf. 37, b). Obwohl die Königin bereits im Jahre 1281 starb, ist ihr Grabmal sicher nicht vor 1300, ja wohl erst im fortgeschrittenen 14. Jahrhundert entstanden[1]). Moriz-Eichborn weist auf die Freiburger Grammatik als besonders verwandt hin. Auch sonst finden sich am Oberrhein zahlreiche Skulpturen Straßburger Gepräges, die eher von Freiburg als von Straßburg abhängig sind. So gehen die Madonnenstatuen in St. Ulrich (Schwarzwald) und Reichenau-Mittelzell sowie die Überlinger Verkündigung auf den Stil der Freiburger Vorhalle zurück, ja sie sind wohl direkt von Freiburger Kräften gearbeitet (Taf. 43, 44, 46)[2]). Trotzdem führen von all diesen Skulpturen deutliche Fäden über Freiburg nach Straßburg. Besonders klar wird dies bei der Überlinger Verkündigung: das unmittelbare Vorbild des Engels ist der hl. Michael am Freiburger Turm, dieser selbst hängt aber von einer Tugend der Straßburger Fassade ab; nebeneinandergestellt geben die drei Figuren ein anschauliches Bild von der stilistischen Entwicklung der Straßburger Schule (Taf. 43). Die Überlinger Maria kann sogar trotz größter Verschiedenheit des Stils in manchen Motiven mit der Maria der alten Straßburger Verkündigungsgruppe, der ersten freiplastischen Darstellung dieses Gegenstandes auf deutschem Boden überhaupt, verglichen werden. Umgekehrt könnte sie oder wenigstens ein Werk ihrer Art bestimmend auf die Verkündigungsmaria am Gameritaltar im Regensburger Dom eingewirkt haben (Taf. 44). Überhaupt fehlt es nicht an Fäden, die die Regensburger Plastik mit dem Oberrhein verknüpfen. Für die Architektur des Doms ist die Abhängigkeit von Straßburg längst erkannt. Die Plastik scheint, nach der sorgfältigen Untersuchung Schinnerers, stärker von Basel angeregt zu sein, gehört also höchstens mittelbar zur Straßburger Schule; für den prachtvollen Regensburger Meister des hl. Erminold ergibt sich zwar eine

[1]) Heinrich Wölfflin, Das Grabmal der Königin Anna im Münster zu Basel, Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums in Basel, Basel 1894, S. 151 ff.

[2]) Auch die Statuen an der Fassade der Fürstenkapelle des Klosters Lichtental bei Baden-Baden aus Kloster Allerheiligen stammen wohl aus der gleichen Werkstatt. Die Figur der Hl. Katharina im Freiburger Kloster Adelhausen ist mit den Aposteln im Freiburger Mittelschiff eng verwandt; diese hängen mit dem Atelier der Freiburger Archivolten zusammen.



Abb. 63.
Freiburg i. B., Nördl. Chorportal
Erschaffung der Gestirne

direkte Verbindung mit dem Basler Westportal, aber einstweilen nicht mit Straßburg, doch verdient es, im Rahmen unserer Untersuchung bemerkt zu werden, daß man den Erminoldmeister sehr wohl als eine Parallelerscheinung zu den Straßburger Propheten auffassen kann. Auch zeitlich! Denn die Errichtung des Prüfeninger Hochgrabs des sel. Erminold ist für 1283 verbürgt. Das Basler Portal, das ursprünglich mit der äußeren Vorhalle und ihrem Skulpturenzyklus in keinerlei Verbindung stand (Moriz-Eichborn S. 295), wird noch etwas früher sein. Somit tritt in Freiburg und in Basel übereinstimmend die Stilstufe der Propheten vor dem Stil der Jungfrauen auf! — Noch ganz unklar ist die kunstgeschichtliche Stellung des Konstanzer hl. Grabes, das in diesem Zusammenhang erwähnt werden muß. Sicher ist es kein eigenhändiges Werk des Erminoldmeisters, wie Schinnerer (S. 49) will; dagegen besteht der von ihm behauptete Zusammenhang mit den Aposteln im Mainzer Domkreuzgang in der Tat, während die architektonischen Motive auf Straßburg weisen. Das reizvolle Werk, das eher im dritten als im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts entstanden ist, bedarf dringend einer erneuten sorgfältigen Untersuchung.



Abb. 64.
Freiburg i. B., Nördl. Chorportal
Erschaffung der Bäume und Kräuter

Am Münster zu Breisach zeigen die Schlußsteine des Chorunterbaues (Abb. 71) viel Ähnlichkeit mit den Köpfen der klugen und törichten Jungfrauen in Straßburg, eine Tatsache, die für die Baugeschichte des Münsters in gotischer Zeit beachtenswert erscheint. Für das Westportal, dessen Bogenfeld eine Darstellung der Stephanuslegende enthält, hat schon Dehio Beziehungen zur Straßburger Plastik vermutet, doch sind sie nicht leicht überzeugend nachzuweisen. Bereits um 1330 entstanden, also in einer Zeit, für die das Straßburger Münster wenig Vergleichsobjekte bietet, ist man gezwungen, sich künstlich nicht mehr nachweisbare Bindeglieder zu konstruieren, sei es in Straßburg selbst oder sonstwo am Oberrhein. Letztlich wird man aber immer wieder nach



Abb. 65. Straßburg, Südliches Westportal: Christus

Straßburg zurückgeführt, wo die Tympanen der Westportale, namentlich auch die beiden seitlichen, zahlreiche Stilelemente und Motive des Breisacher Bogenfeldes vorbereiten oder auch bereits enthalten. (Taf. 45, vgl. Taf. 32.) Was Breisach am meisten von Straßburg unterscheidet, die Leere der Komposition, die Magerkeit der Figuren und Dürftigkeit der Gewänder, überhaupt der Mangel an plastischem Schwung, liegt in der Linie der allgemeinen Entwicklung und darf nicht als Beweis gegen eine Filiation angeführt werden.

Überraschend wenig von straßburgisch beeinflußter Plastik findet man im Elsaß. Das paßt zu Dehios Feststellung, daß auch auf dem Gebiet der Architektur die Fernwirkung des Straßburger Münsters bedeutender war als im Elsaß selbst. Nichtsdestoweniger finden sich Absenker aller Straßburger Stile. In Straßburg selbst ist das Tympanon von St. Thomas ein Werk der Münsterhütte. Die Lünette in Kaysersberg reproduziert — höchst unbeholfen — die Krönung Mariä des Ecclesiameisters[1]); wie weit die Plastik des Lettners in Rufach von Straßburg abhängig ist, bleibt noch zu untersuchen; einzelne Rufacher Statuen im Museum zu Kolmar, eine Anna Selbdritt und eine sog. hl. Elisabeth scheinen schon den Lettnerstil vorauszusetzen. Noch weiter fortgeschritten sind die vortrefflichen Statuen am Nordportal der St. Peter- und Paulskirche in Neuweiler. Die mangelhaften Aufnahmen der Kolmarer Münsterplastik lassen ein sicheres Urteil über das Verhältnis zu Straßburg nicht zu, doch findet man im Tympanon des Westportals, so sehr es sich auch im Gesamteindruck von Straßburg unterscheidet, manches, was an das Jungfrauenatelier erinnert; die Rose im Wimperg ist eine genaue Nachschrift des gleichen Motivs an den Straßburger Seitenportalen; auch daß die Anbringung einer Reiterfigur am Wimperg (Abb. 44) im Straßburger Kunstkreis, nämlich am Südportal des Wormser Doms (Abb. 43), ein Gegenstück hat, sei erwähnt. Schließlich sind auch in den großen Statuen des Chors, obwohl bereits nach der Mitte des 14. Jahrhunderts begonnen, Nachwirkungen der Straßburger Propheten deutlich zu erkennen (Taf. 39, c). Eine Madonna im Kreuzgang der Dominikanerkirche zu Gebweiler steht dem Jungfrauenatelier so nahe, daß man an einen Straßburger Meister denken möchte

[1]) Georg Weise, Zeitschrift für christliche Kunst 24, 1911, Sp. 97 ff.

(Taf. 46)[1]). Die Nikolauskirche zu Hagenau bewahrt ein großes Hl. Grab, in dem man eine Replik des zerstörten Straßburgers sehen darf. Eine aus der Molsheimer Gegend stammende Statue Johannes d. T. wiederholt den Johannes der Katharinenkapelle; ihre Konsole mit dem Brustbild eines Mannes und der Inschrift: Erwinus Magister verleiht ihr besonderes Interesse, obwohl sie künstlerisch belanglos ist (Abb. 38). Schließlich scheint auch der Grabstein eines Bischofs in Molsheim aus der Frühzeit des 14. (!) Jahrhunderts in den Straßburger Kreis zu gehören. Daß eine sorgfältige Durchsicht des elsässischen Materials noch mancherlei Schulwerke der Straßburger Münsterplastik zutage bringen würde, ist kaum zu bezweifeln, scheitert aber an dem fast völligen Mangel an Vorarbeiten.



Abb. 66. Freiburg i. B., Nördl. Chorportal: Christus

Rheinabwärts bietet neben Speier mit dem Grabmal Rudolfs von Habsburgs (Taf. 41, b) vor allem Worms eine größere Anzahl von Skulpturen Straßburger Gepräges und zumeist wohl auch direkt Straßburger Herkunft[2]). Die hl. Anna am Südportal der Liebfrauenkirche kann als Derivat des Jungfrauenateliers bezeichnet werden. Noch intensiver macht sich der Straßburger Einfluß am Südportal des Doms bemerkbar. Mit Unterbrechung in der Spätzeit des 13. und im frühen 14. Jahrhundert ausgeführt, zeigt es vornehmlich in den zahlreichen Szenen seiner Archivolten (Abb. 67—70) die Kunst der Straßburger Bogenfelder, weniger stilistisch abgewandelt als in derbere Formen übersetzt. Der spätere Gewändemeister knüpft mehr an die Richtung der Propheten an. Daß auch die allegorischen Figuren der Annenkapelle inhaltlich und stilistisch auf Straßburg weisen, wurde bereits erwähnt. Etwa aus der gleichen Zeit (1310—20) stammt das Westportal der Liebfrauenkirche; obwohl vielerlei, wie etwa der Christustyp, von Straßburg übernommen ist, weist der Stil ähnlich wie in Breisach bereits über die eigentliche Straßburger Portalplastik hinaus. – Auch das Mittelrheingebiet stand im 13. und 14. Jahrhundert gelegentlich unter Straßburger Einfluß. Die schöne Maria der Fuststraße in Mainz (Taf. 46, a) birgt mindestens soviel Straßburger wie Bamberger Elemente, wie sie denn ihrem ganzen Gefühlsleben nach durchaus in rheinischem Boden wurzelt. Auch in der Fried-

[1]) Ernst Cohn-Wiener in „Dritter Bericht über die Denkmäler Deutscher Kunst“ (Deutscher Verein für Kunstwissenschaft), Berlin 1914, S. 139 ff.

[2]) Otto Schmitt, Das Südportal des Wormser Doms, Mainzer Zeitschrift XII XIII, 1917 18, S. 115 ff.



Abb. 67. Worms, Dom, Südportal

Abb. 68. Worms, Dom, Südportal

berger Jungfrau klingt noch der Stil des Ecclesiameisters nach[1]). Die Statue einer Frau (Maria der Heimsuchung?) im Kreuzgang von St. Stephan in Mainz erinnert, soweit die starke Verwitterung ein Urteil gestattet, ganz allgemein an den Straßburg-Freiburg-Basler Jungfrauenstil. Das niedergelegte Portal der Liebfrauenkirche war architektonisch ein Werk der Straßburger Schule; auch der Stil der Skulpturen, insbesondere der Archivolten, hat in Straßburg eher denn sonstwo Parallelen. Nur angedeutet sei, daß auch für die spätere mittelrheinische Plastik des 14. Jahrhunderts mit ihren Höhepunkten im Oberwesler Altar und im Meister des Nassauer Hochgrabs in Eberbach ernstlich die Frage einer letztlich straßburgischen Quelle zu erwägen ist. Namentlich am unteren Streifen des Oberwesler Altars finden sich Figuren, die aufs stärkste an die oberrheinische Kunst (z. B. die Freiburger Vorhalle) erinnern, während die oberen Statuetten eher mit dem Kölner Kunstkreis zusammenzuhängen scheinen. Die seltsame Parallelität zwischen dem Meister des Nassauer Hochgrabs und dem Erfurter Severusmeister sowie gewissen Würzburger und Nürnberger Skulpturen wird sich höchstwahrscheinlich ebenfalls durch eine gemeinsame Straßburger Wurzel erklären lassen, die im Umkreis des Stils der Katharinenkapelle zu suchen sein dürfte. Hier

[1]) Schmitt-Swarzenski, Meisterwerke der Bildhauerkunst in Frankfurter Privatbesitz, Bd. I. Frankfurt. a. M. 1921 Nr. 13.



Abb. 69. Worms, Dom, Südportal
Eherne Schlange



Abb. 70. Worms, Dom, Südportal
Christus im Garten

setzt ja bereits jene für die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts und besonders für die erwähnte Gruppe charakteristische Steigerung des Körpergefühls bei maßvoller Schwingung des Körpers und Verwendung von zahlreichen schmalen und straff geführten Parallelfalten im Gewand ein [1]). Für diese zahlreichen mittel- und westdeutschen Skulpturen stehen jedoch weiterblickende Untersuchungen noch aus.

Im rechtsrheinischen Gebiet gilt für Wimpfen jetzt allgemein der Straßburger Lettner als Quelle der Chor- und Querhausplastik, in diesem Umfang aber schwerlich mit Recht. Die bald nach dem Baubeginn (1269), also vermutlich in den 70er und 80er Jahren entstandenen Chorfiguren gehen vielleicht eher auf französische (Pariser?) Anregungen zurück, was zu dem Bericht der Chronik gut passen würde; schon ihre schlanken Proportionen sind mit dem Lettner nicht vergleichbar [2]). Erst später scheint der Wimpfner Meister Unterstützung aus Straßburg bekommen zu haben, vermutlich um oder erst nach 1280, da fortan das Straßburger Mitteltympanon und andere Werke dieses Stiles bekannt sind (s. o. S. 128). Trotzdem verändert sich der Gesamteindruck der Wimpfener

[1]) Von den schwäbischen Absenkern des vierten Straßburger Stils zeigt der Grabstein des Bischofs Albrecht von Hohenburg († 1359) in Rottenburg, Baum Taf. 119, die neue Auffassung am deutlichsten.

[2]) Noch zu untersuchen ist der Zusammenhang der Wimpfener Skulpturen mit den Strebepfeilerstatuen am Chor von St. Georg in Hagenau.

Kunst nur wenig; die Straßburger Elemente, mehr motivischer als stilistischer Natur, werden vom alten Lokalstil aufgesogen.

Die großen Zyklen in Schwaben und Franken sind zumeist erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden. Enge Beziehungen sind unter diesen Umständen nicht zu erwarten, da die großen Werke des Straßburger Münsters damals längst vollendet waren und die Straßburger Hütte gerade in dieser Zeit wenig leistete. Nur die frühesten, um die Mitte des Jahrhunderts oder noch vorher ausgeführten Werke lassen oberrheinischen Einfluß wirklich erkennen. Einzelne Figuren am Hauptportal von St. Lorenz in Nürnberg, ja gelegentlich eine ganze Szene, sind noch ganz von Straßburger Geist und Form erfüllt. Erst recht gilt dies von den älteren Skulpturen, dem Fürst der Welt und den Jungfrauen am Südportal von St. Sebald. Sie gehören stilistisch durchaus in den Kreis der Straßburger Kunst. Was die ältesten schwäbischen Werke, insbesondere Rottweil und seine umfangreiche Schule angeht, so wurde ihre Verwandtschaft mit Freiburg bereits erwähnt (s. S. 135). Einzelne Prophetentypen am Rottweiler Kapellenturm erinnern aber auch direkt an das Straßburger Hauptportal. Daß überhaupt in letzter Linie Straßburg den Ausgangspunkt dieses ganzen Stiles bildet, haben wir schon bei der Besprechung des Freiburger Grabes und seiner Abhängigkeit von den Skulpturen der Katharinenkapelle dargelegt [1]). — Dagegen glauben wir in dem sog. Gmünder Stil (Hartmann S. 41 ff.), der die schwäbische und fränkische Plastik in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts beherrscht, keinerlei Verwandtschaft mit Straßburg zu finden. Die Frage seiner Herkunft ist bis jetzt nicht gelöst, vermutlich läßt sie sich nicht von dem schwierigen Parler-Problem trennen, das aber hier nicht zur Erörterung steht. Nur auf den entschiedenen Gegensatz zwischen der unserer Meinung nach aus der Straßburger Tradition herauswachsenden Kunst des Nassauer Hochgrabs und des Severusmeisters mit ihren schlanken, stillen und schlichten Figuren und den untersetzten und vollen, im Gewand oft lärmenden Statuen des Gmünder Stils weisen wir noch hin.

Selbst Altbayern hat sich vor der überragenden Bedeutung der Straßburger Kunst gebeugt. Die Skulpturen in der Kapelle von Burg Trausnitz scheinen gar direkt von einem Gesellen des Ecclesiameisters ausgeführt. Auch der spätere Straßburger Stil findet bald hier bald dort, freilich meist indirekt, Eingang. Nicht anders verhält es sich in der Schweiz [2]). Doch verzichten wir auf einzelne Beispiele: Daß die Straßburger Hütte auch auf dem Gebiet der Plastik ein volles Jahrhundert an der Spitze der süddeutschen Entwicklung stand, daran ist nach dem Gesagten schwerlich mehr zu zweifeln.

[1]) Die übliche Datierung der Rottweiler Skulpturen in den 30er Jahren scheint mir etwas hoch.

[2]) Schon in den frühen Skulpturen der Kathedrale von Lausanne sind Straßburger Einflüsse festgestellt worden; vgl. E. M. Blaser, Gotische Bildwerke der Kathedrale von Lausanne, Basel 1918, S. 46.



Abbildung 71 Breisach, Münster





a



b



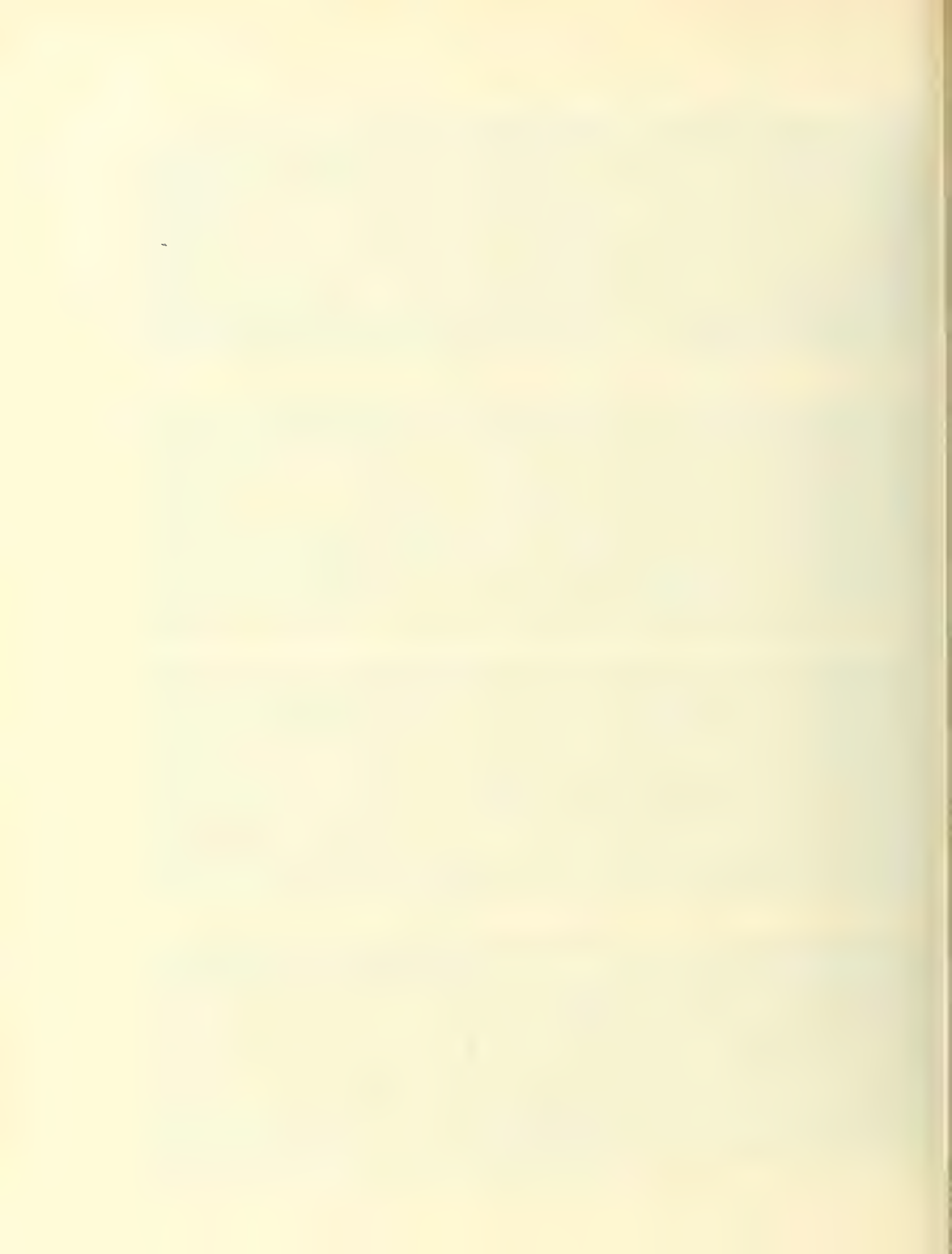
c



d

Straßburg a) Engelsäule b) Lettner c) südl. Westportal d) mittl. Westportal

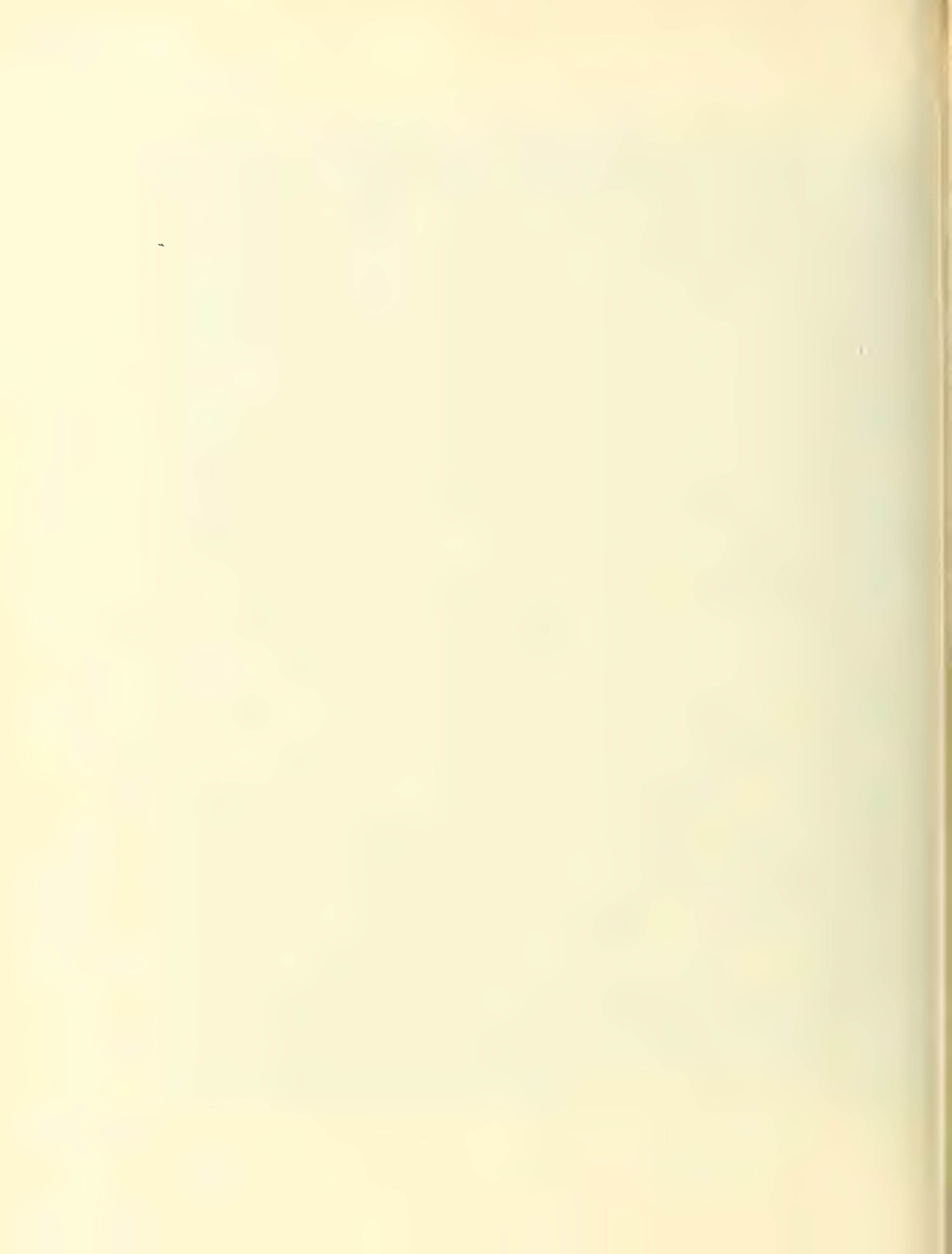
Tafel 31

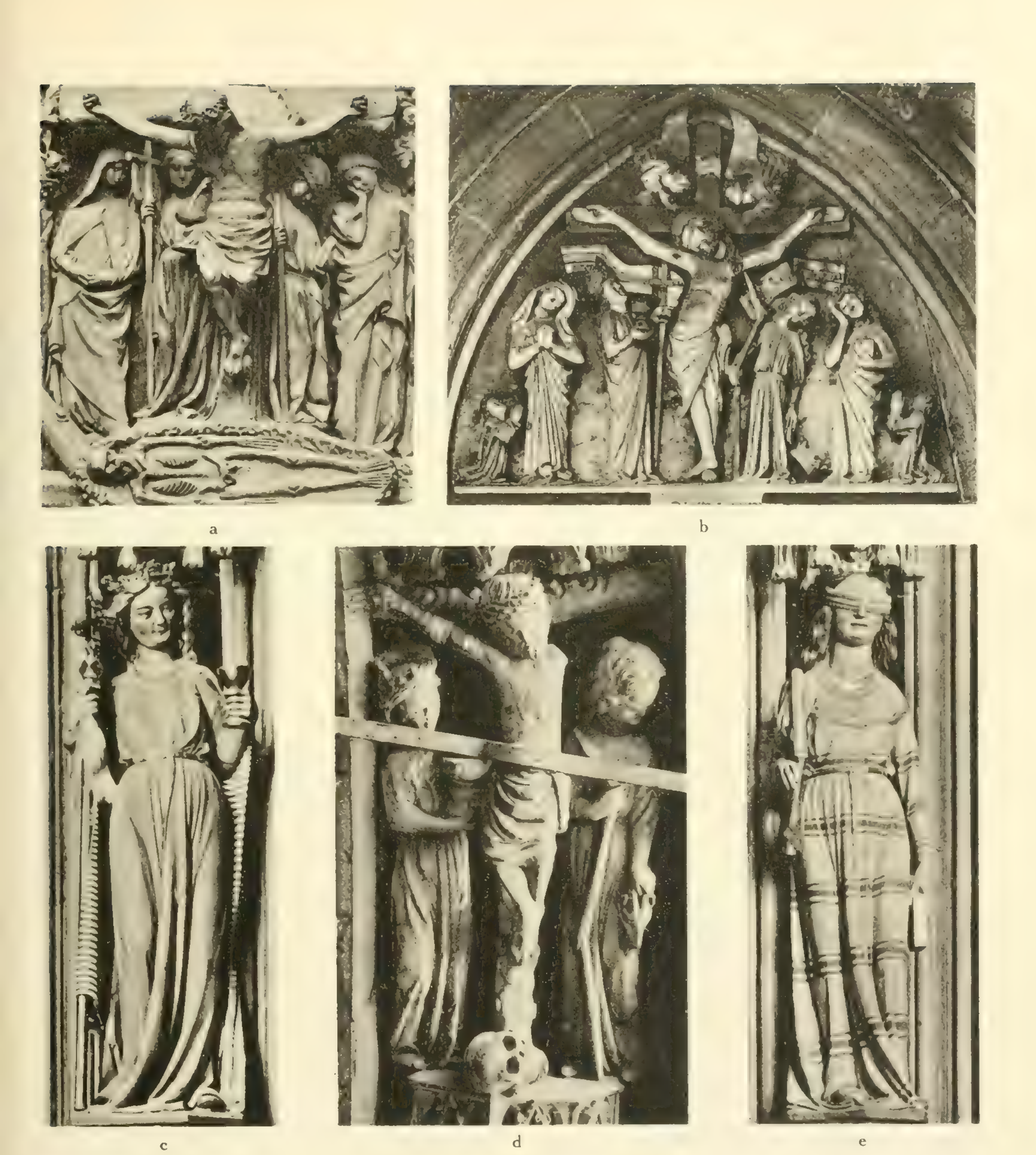




Straßburg, Bogenfeld des mittleren Westportals

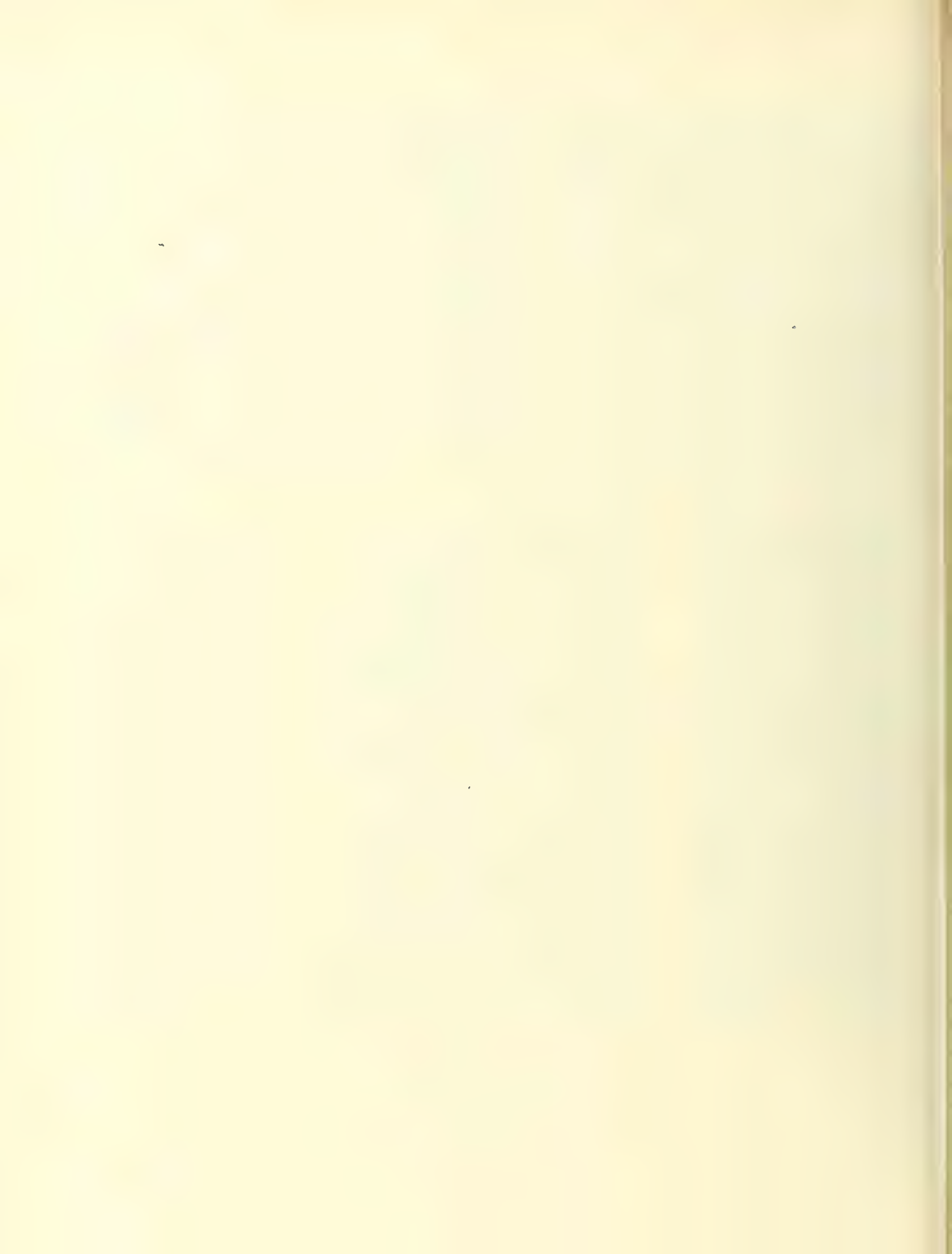
Tafel 32





a) Straßburg, Hauptportal b) Wimpfen, Südportal c) Freiburg, Hauptportal
d) Worms, Dom, Südportal e) Freiburg, Hauptportal

Tafel 33





a



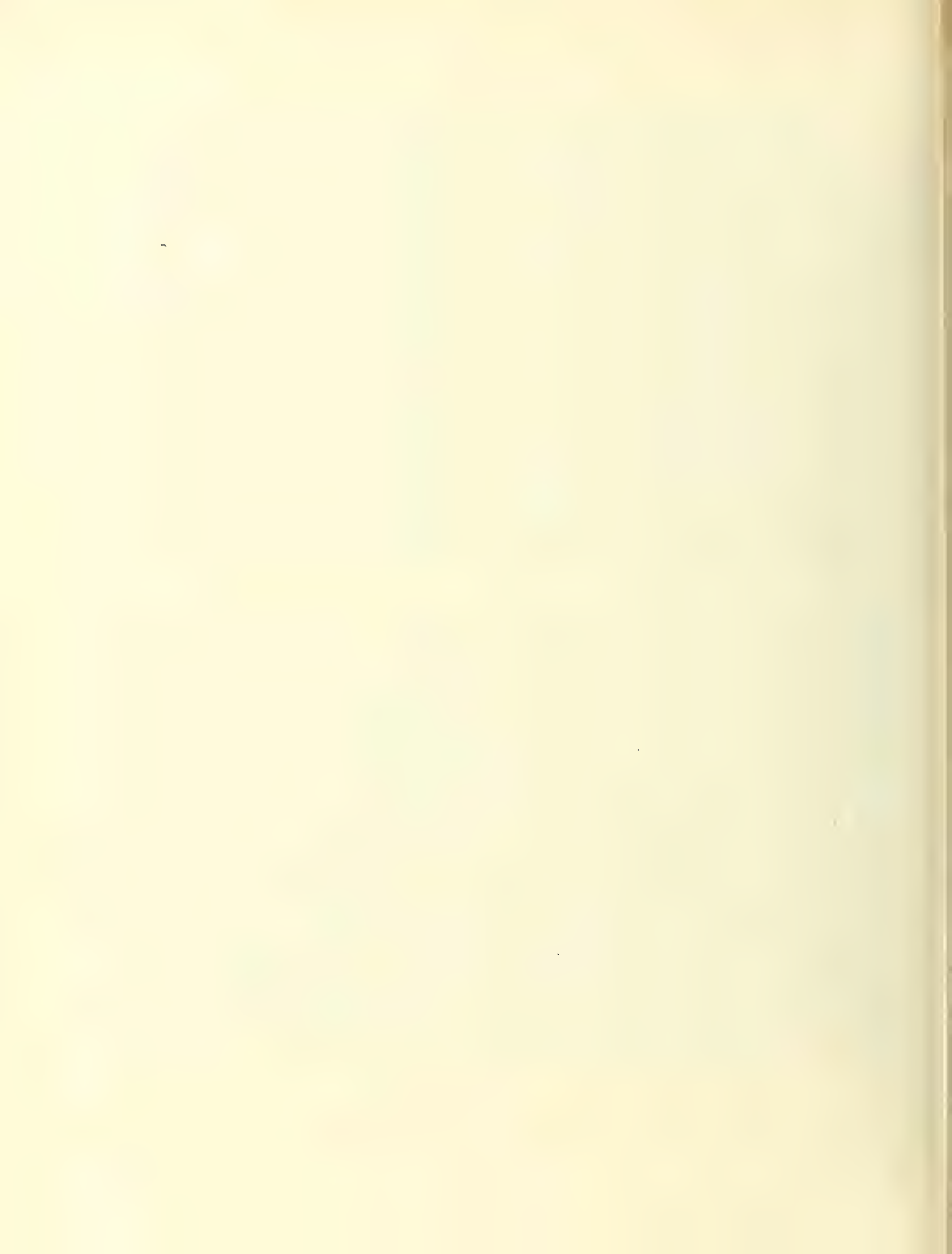
b



c

a) Straßburg, Westportal b) Augsburg, Domchor, Nordportal c) Stuttgart, Gemäldegalerie, aus Kloster Bebenhausen

Tafel 34





a

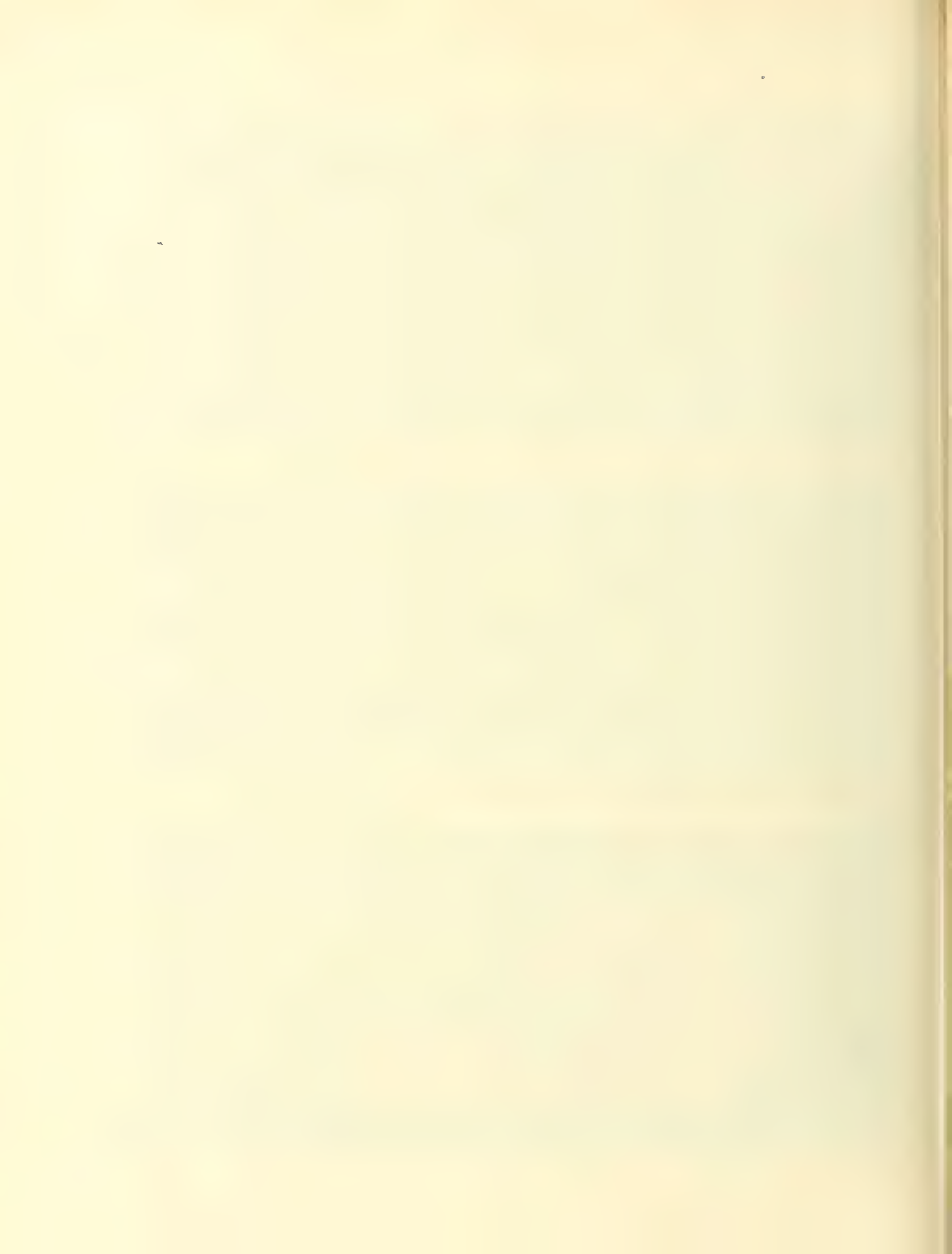


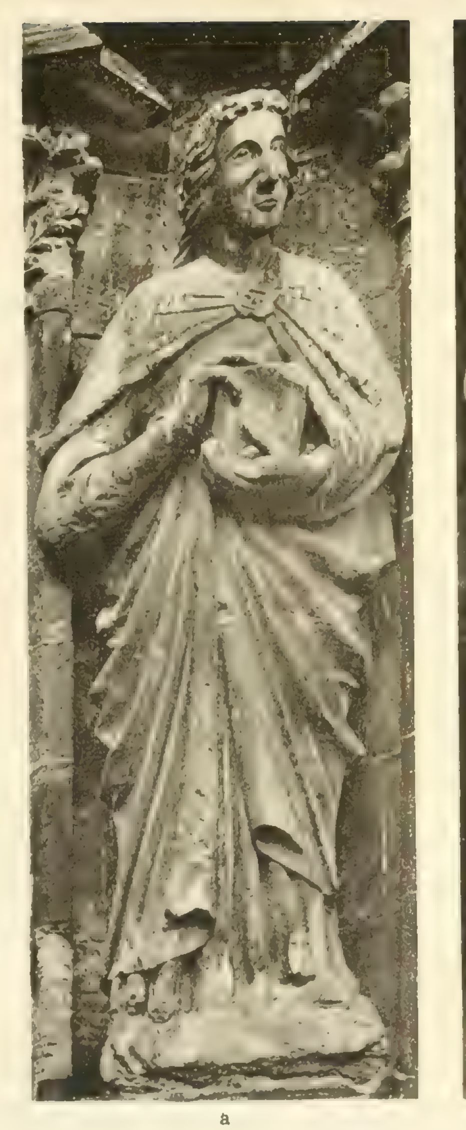
b

c

a) Straßburg, Querschiff b) Freiburg, Langhaus c) Freiburg, Städt. Sammlungen

Tafel 35





a



b

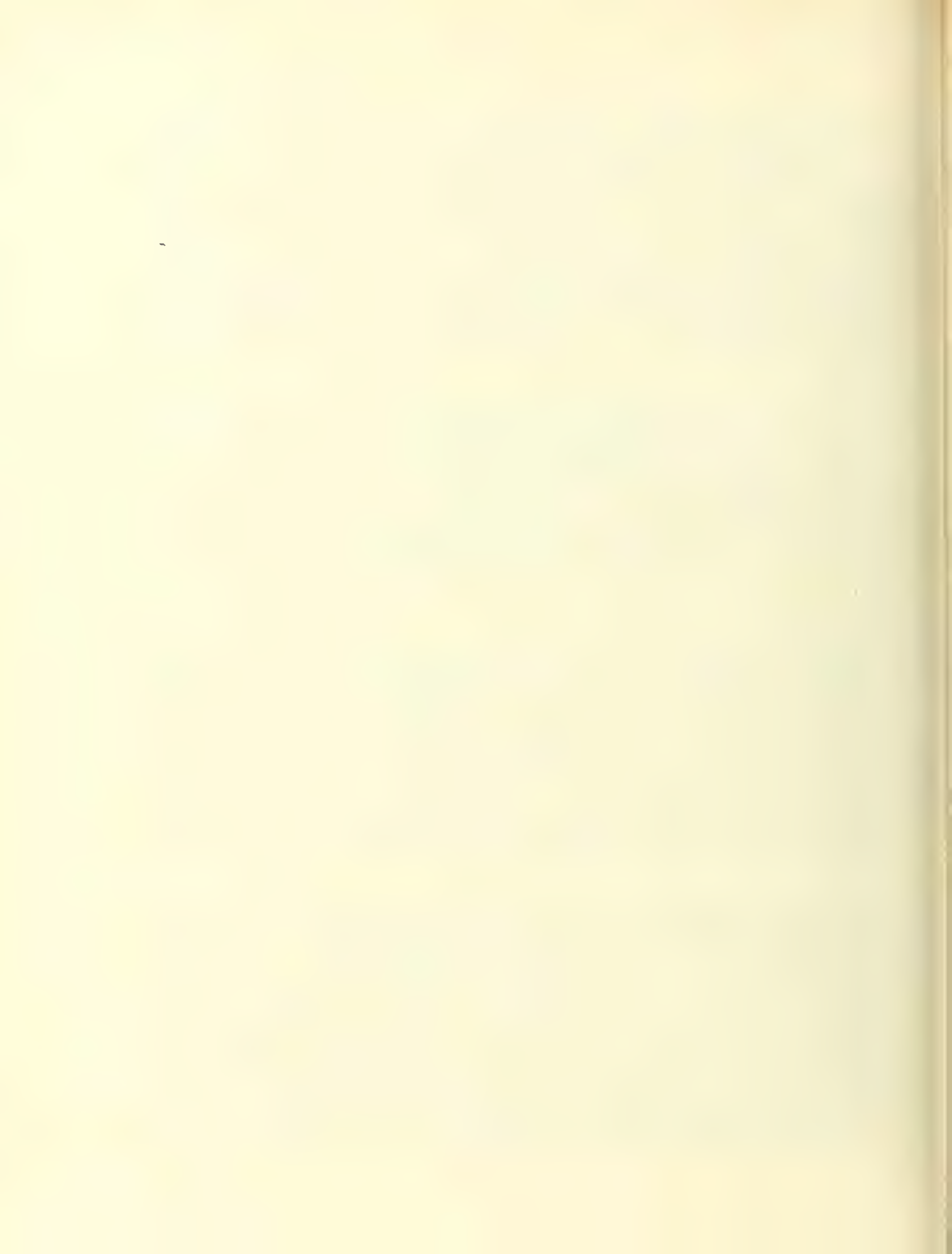


c

d

a) Straßburg, Langhaus b) Kolmar, Museum c) Freiburg, Langhaus d) Straßburg, Lettner

Tafel 36





a



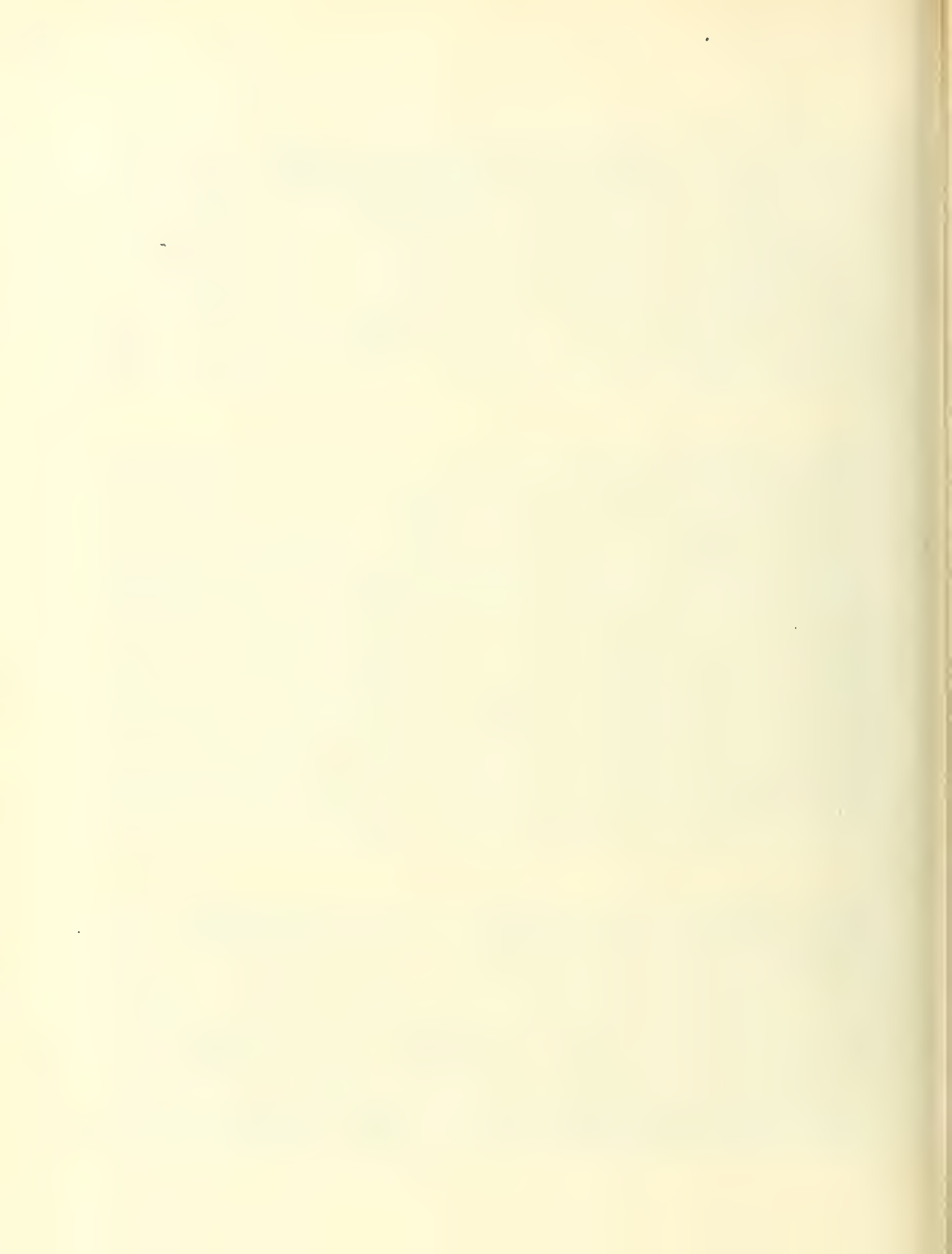
b



c

a) Straßburg, Törichte Jungfrau b) Basel, Grabstein der Königin Anna c) Freiburg, Dialektik

Tafel 37

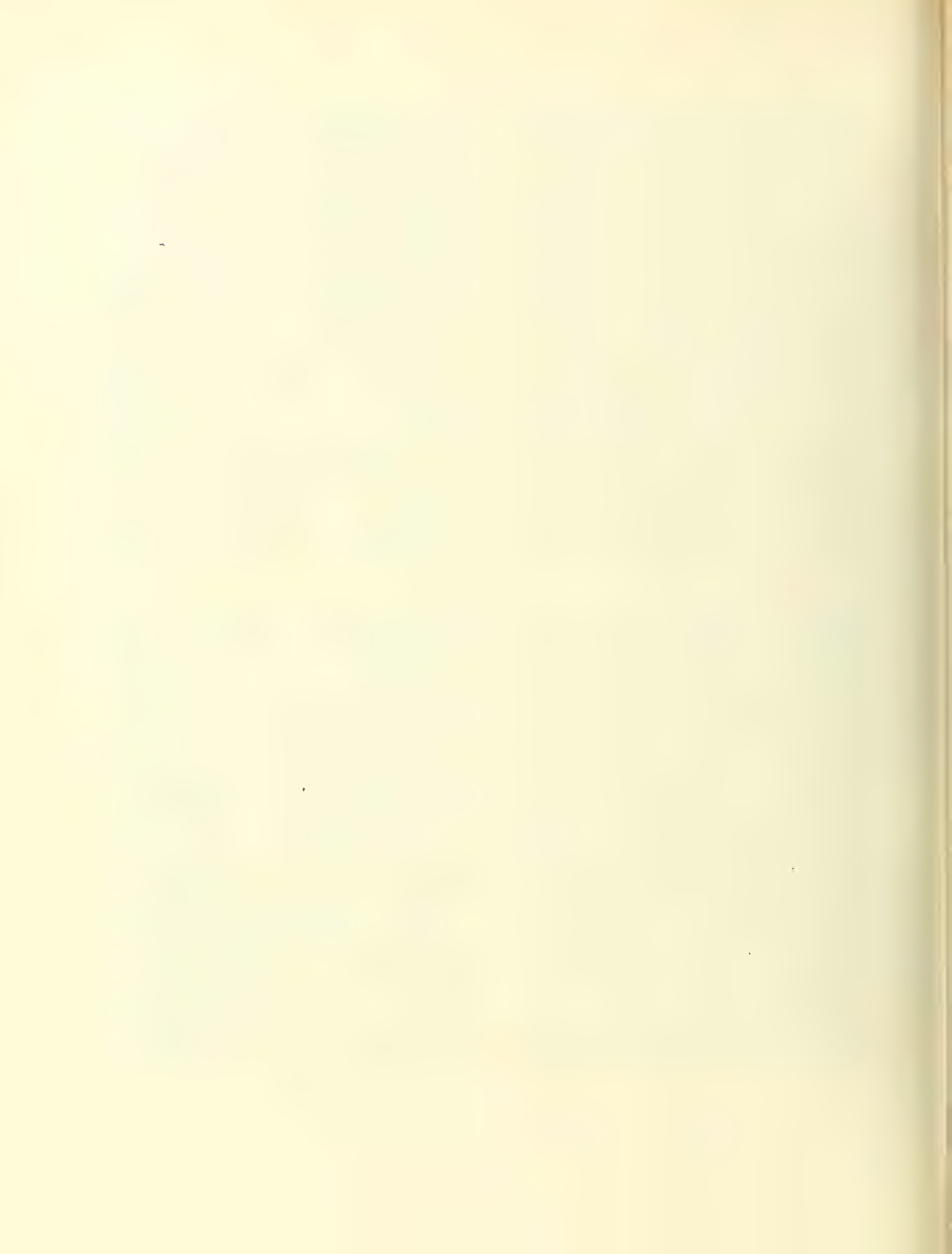




a b c d

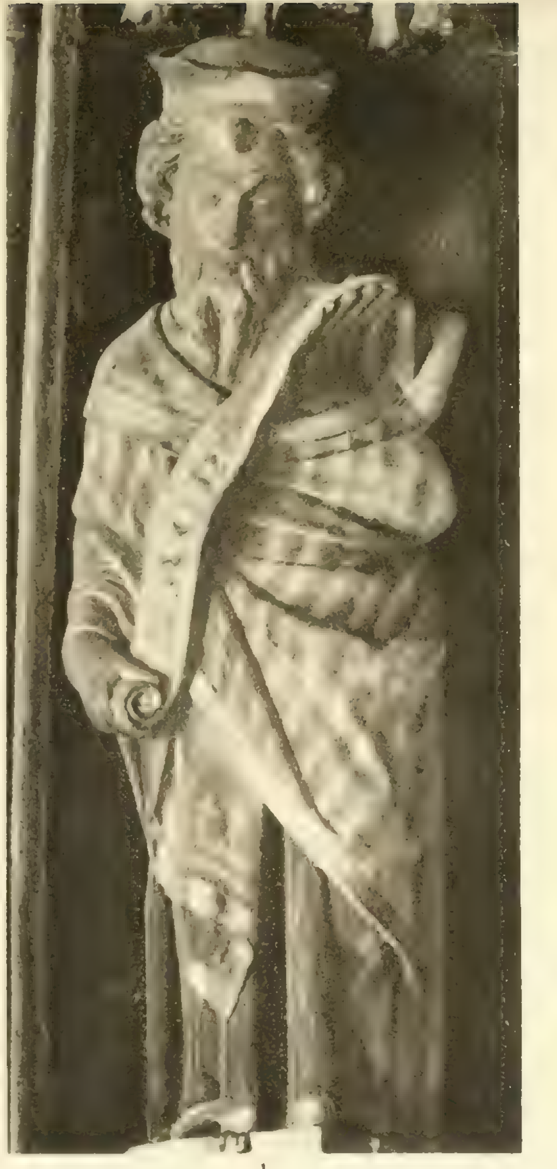
Freiburg, a/b) Hauptportal c) Vorhalle d) Münsterturm (II. Zone)

Tafel 38





a



b



c

a) Straßburg, mittl. Westportal b) Freiburg, Hauptportal c) Kolmar, Chor

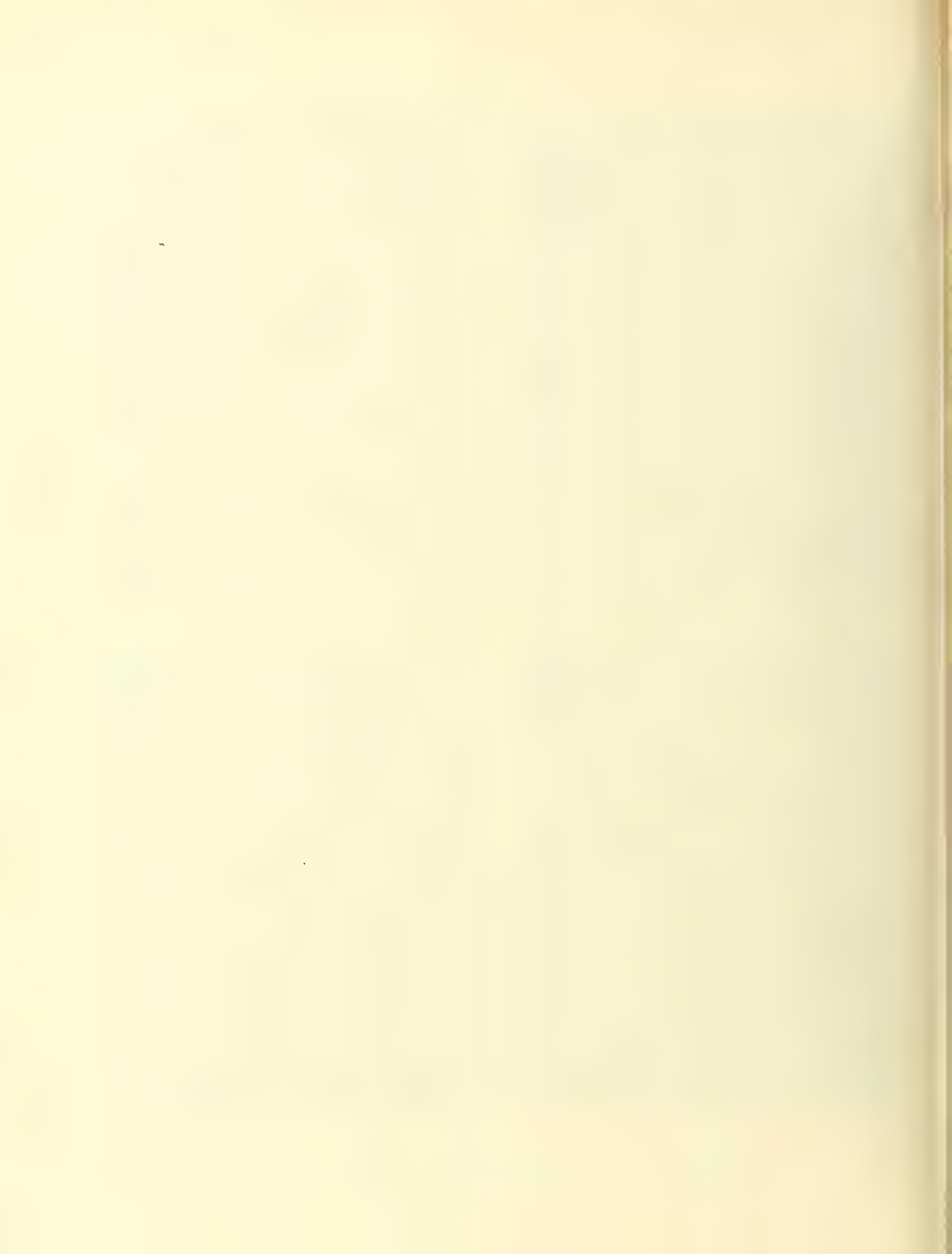
Tafel 39





a) Freiburg, Westportal b) Straßburg, mittl. Westportal c) Freiburg, Westportal d) Worms, Paulusmuseum

Tafel 40





a



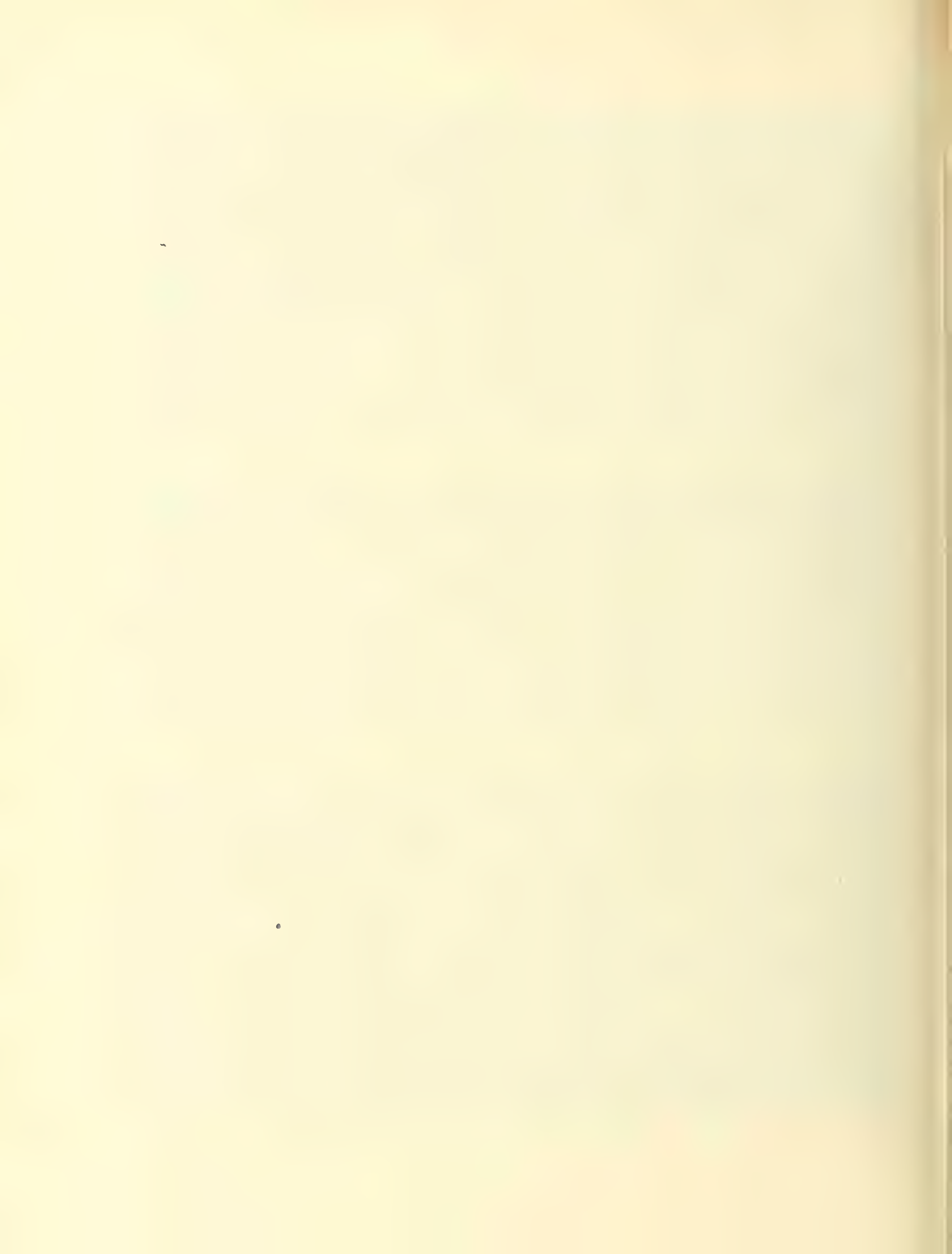
b



c

a) Kirchzarten bei Freiburg b) Speier c) Rottenburg-Ehingen

Tafel 41





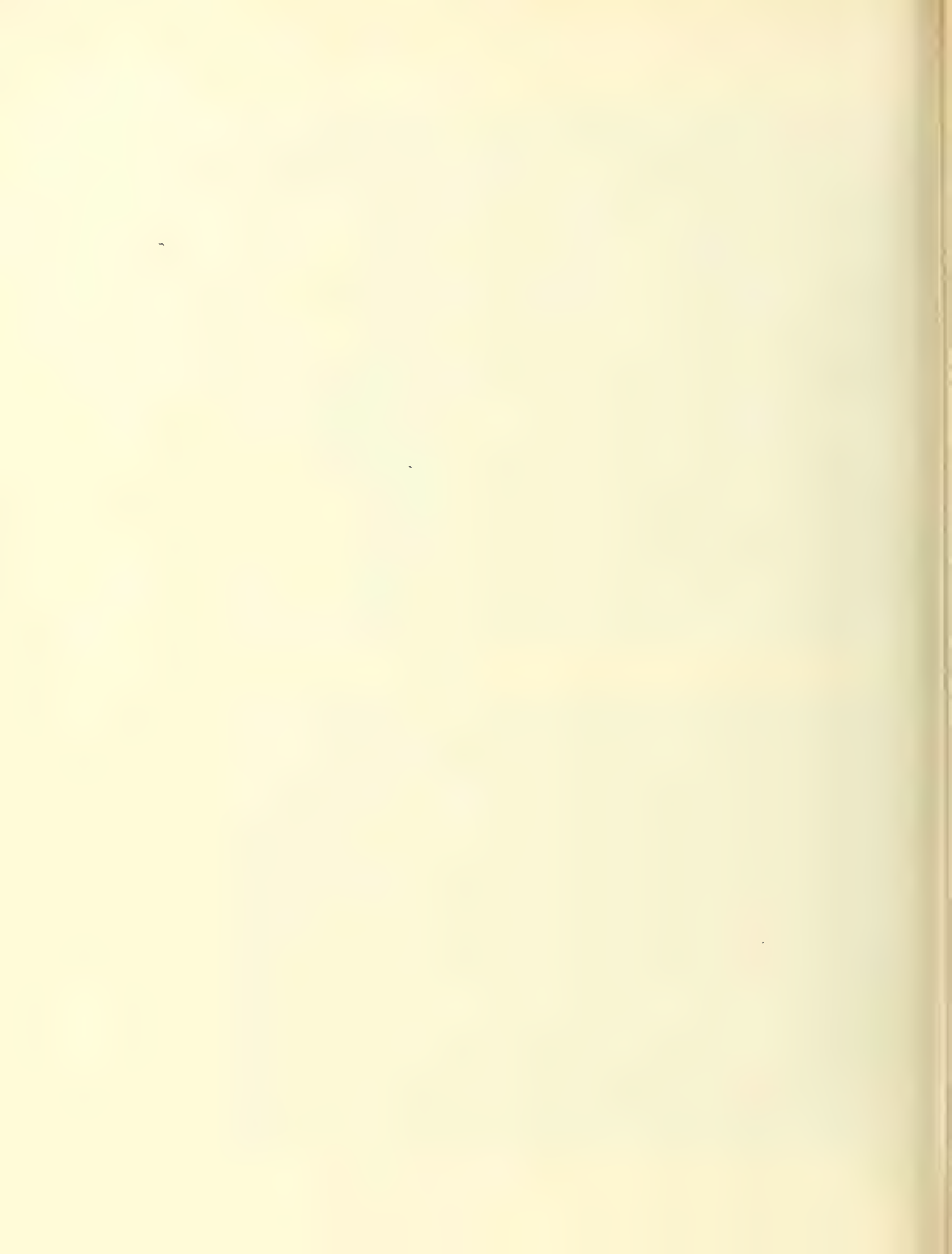
a



b

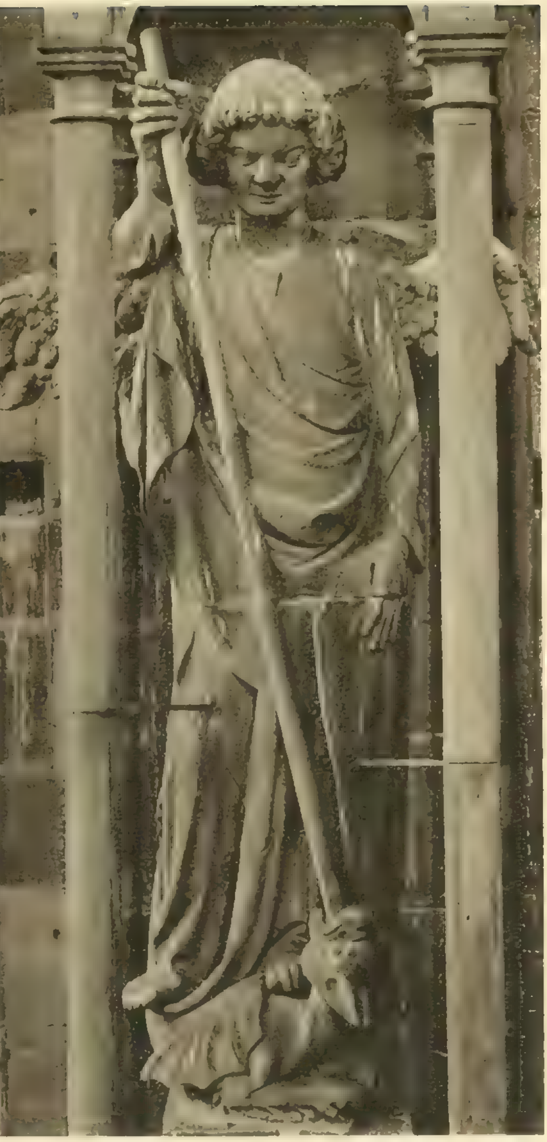
a) Rottweil, Apostel vom Turm der Frauenkirche b) Freiburg, Münster, Engel vom Hl. Grab

Tafel 42





a



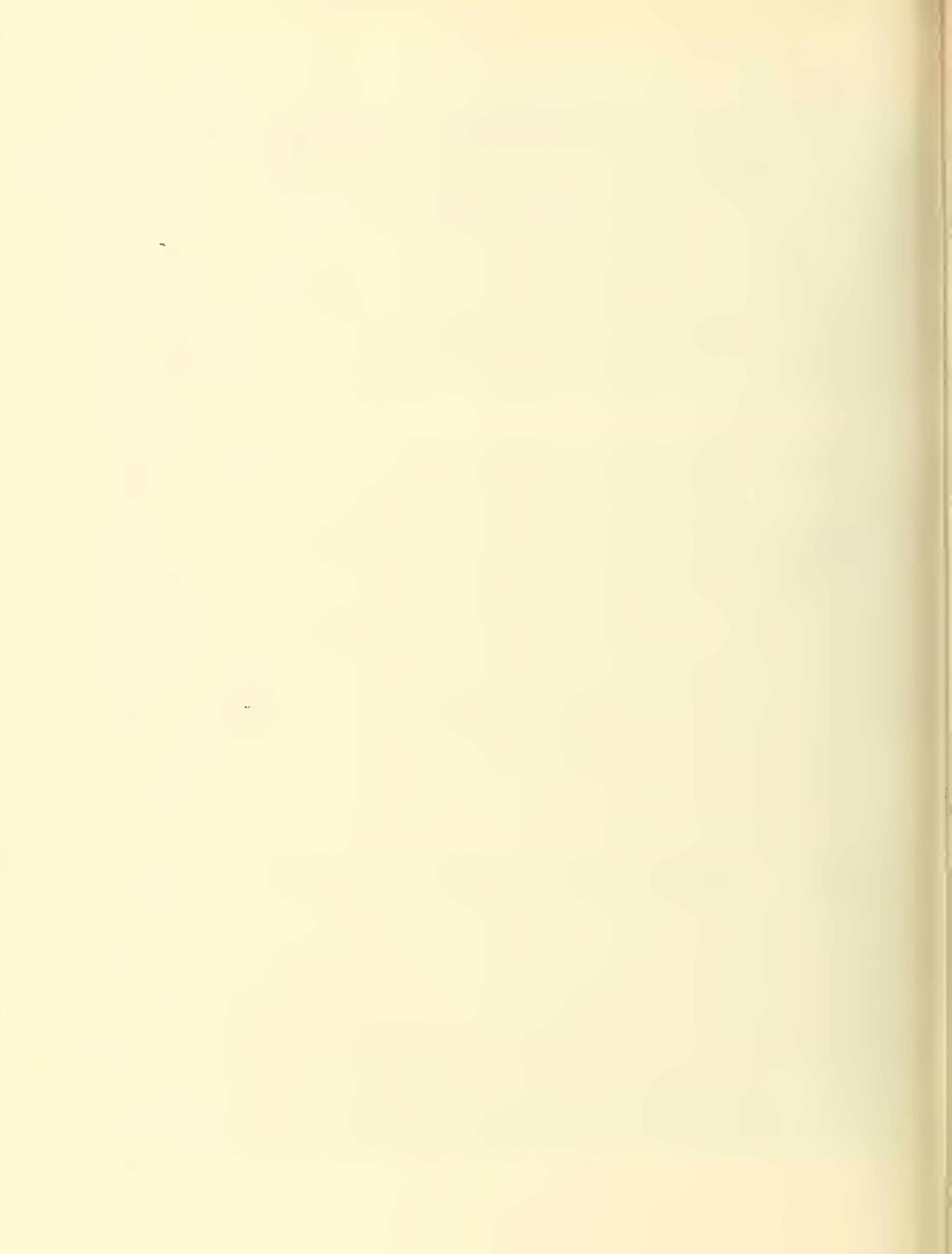
b



c

a) Überlingen, Münster b) Freiburg, Münsterturm c) Straßburg, Westfassade

Tafel 43





a

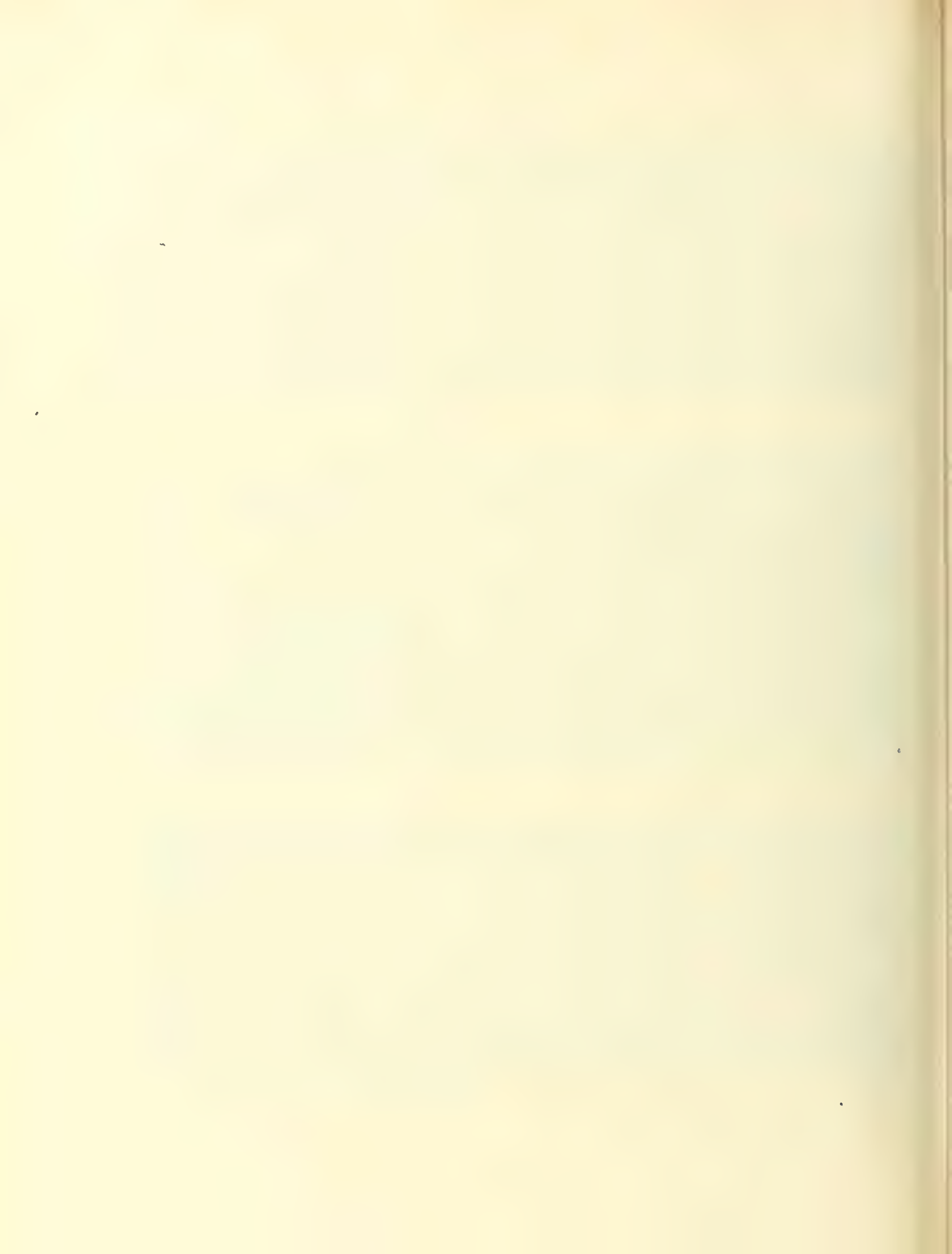


b

c

a) Überlingen, Münster b) Regensburg, Dom c) Straßburg, Frauenhaus

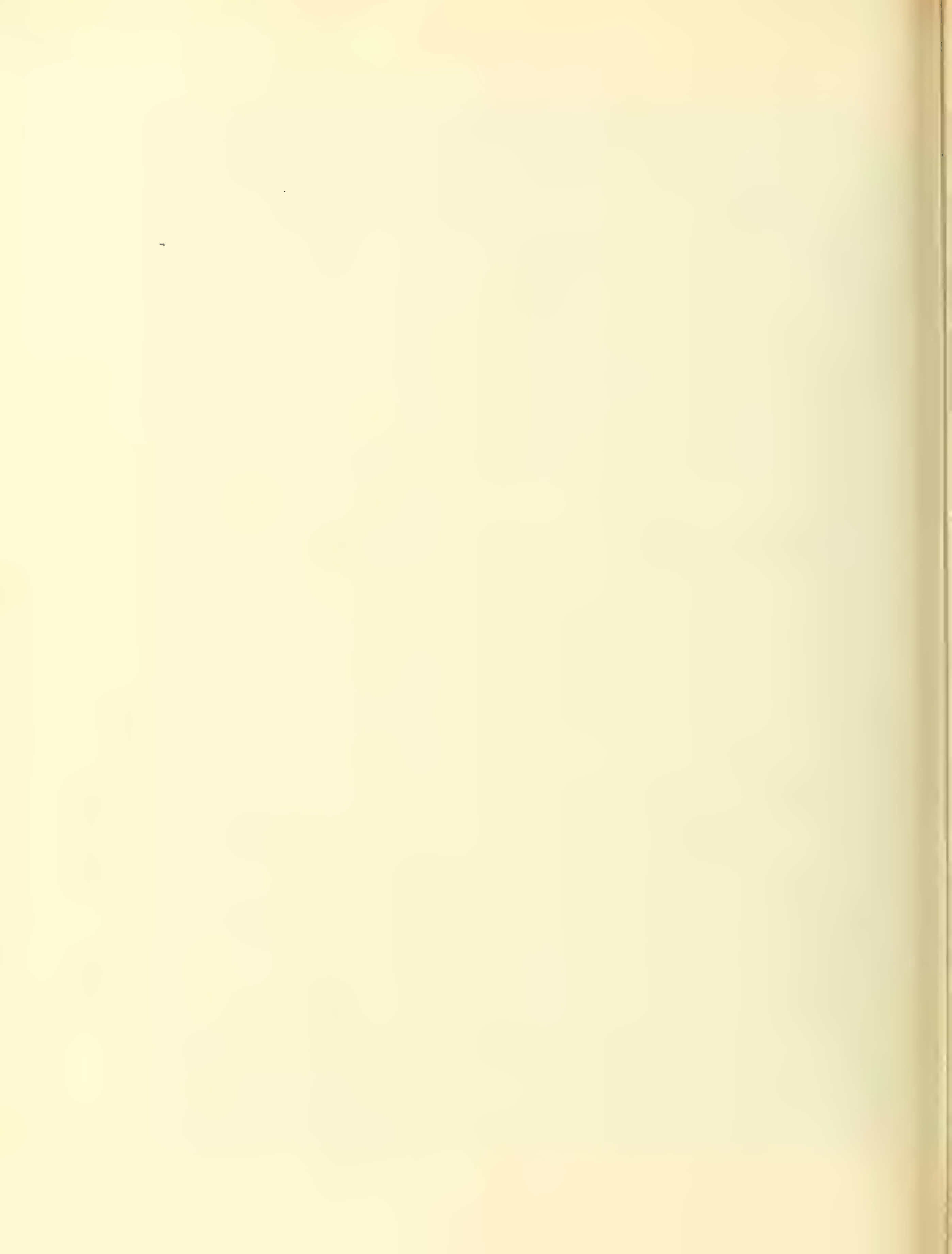
Tafel 44





Breisach, Münster, Bogenfeld des Westportals

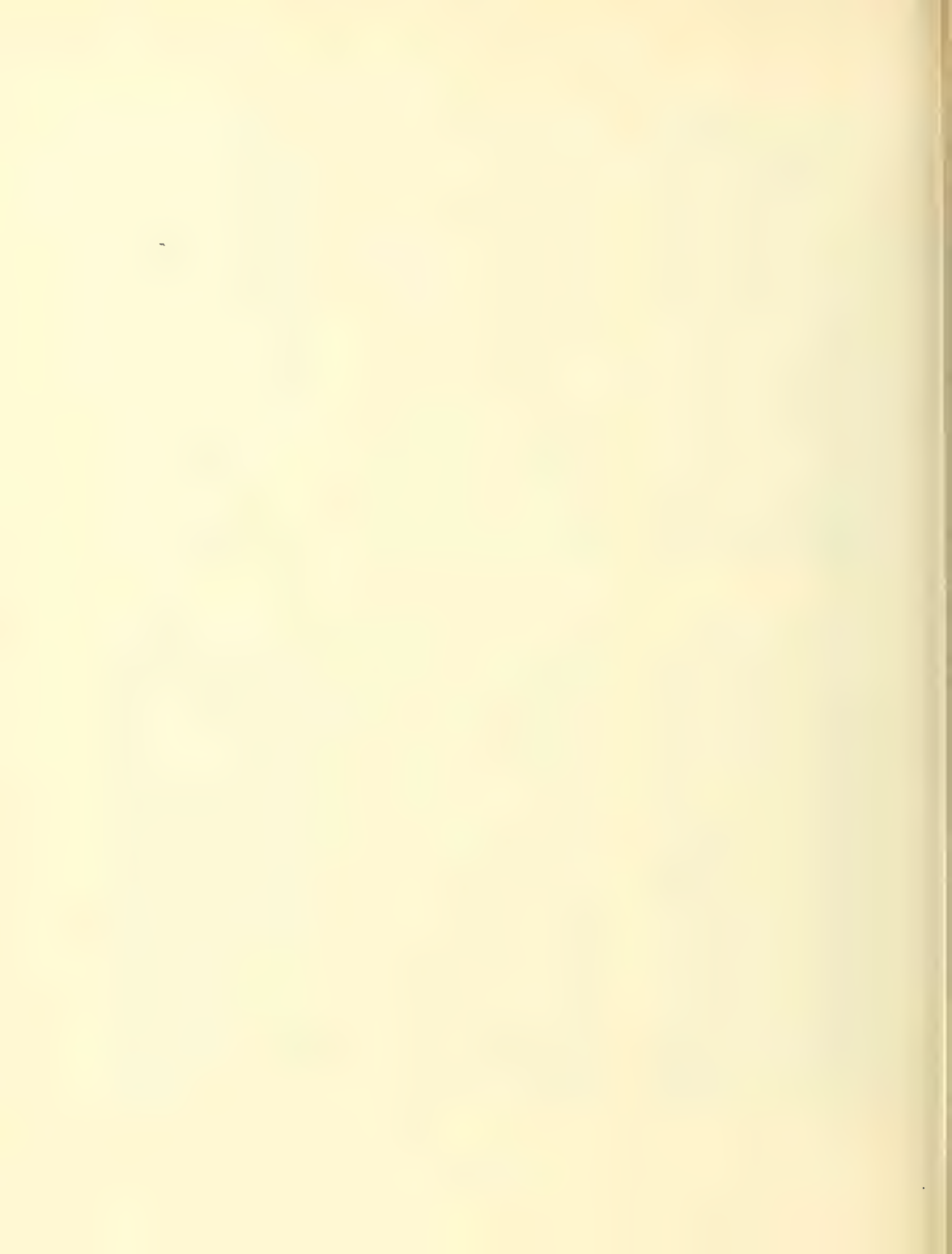
Tafel 45





Madonnen a) Mainz, Fuststraße b) St. Ulrich (Schwarzwald) c) Gebweiler, Dominikanerkirche d) Freiburg, Äußerer Portalpfeiler e) Reichenau-Mittelzell f) Freiburg, Innerer Portalpfeiler

Tafel 46



I N H A L T

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

TEXTABBILDUNGEN

TAFELN

Dieser Band enthält 71 Textabbildungen und 46 Lichtdrucktafeln, darunter eine vierfarbige. Den Lichtdruck besorgte die Kunstanstalt F. Bruckmann A.-G. in München, den Buchdruck die Spamersche Buchdruckerei in Leipzig

